راجندر سنگھ بیدی

ایک مطالعہ

وارث علوی

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

RAJENDER SINGH BEDI
EIK MUTALA
by
WARIS ALVI

Year of 1st Edition 2006
ISBN 81-8223-151-5
Price Rs.300 /-

نام کتاب	راجندر سنگھ بیدی ایک مطالعہ
مصنف	وارث علوی
سن اشاعت اول	۲۰۰۶ء
قیمت	۳۰۰ روپے
مطبع	عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی

Published by
EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
3108,Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6(India)
Ph : 23216162, 23214465, Fax : 091-011-23211540
E-mail: ephdelhi@yahoo.com

گوپی چند نارنگ

کے نام

فہرستِ مضامین

☆☆

حصّہ اوّل

بیدی کی فنکارانہ شخصیت

اپیندر ناتھ اشک کے نام بیدی ایک خط میں لکھتے ہیں۔ "میرے اس احساس کو کوئی نام دینے کی کوشش نہ کرنا۔ برتری، کمتری، یا کیوشن وغیرہ۔ میں ان سے بہت پرے ہوں۔ چھپاتے زندگی کا وہ بنیادی تھا، میرے سامنے چلا آیا ہے جس میں ہم نے اپنا سب کچھ تیاگ دیا۔ اور جس میں زمانہ جدید کے مصنف ہے، اور ہو گئے۔ کاموسیقی وغیرہ۔ جو کسے کو اس حد تک تسلیم کرتا ہوں جس حد تک وہ مجھ سے کوئی کہانی یا ناول لکھوا سکے۔ اور دعا کرتا ہوں یہ مقیم المرتبت جھوٹ مجھ پر کبھی عیاں نہ ہو۔"

گویا بیدی کی آنکھ جو زندگی کی حقیقت کا عرفان بخشتی ہے اور ہر فریب کا پردہ چاک کرتی ہے اور فنکار کی آنکھ جو فن کی خاطر زندگی کا فریب کھاتا ہے، کے درمیان ایک ایسی کشمکش جاری ہے جس کا کوئی آسان حل فنکار کے پاس نہیں ہے۔ دراصل یہی کشمکش اس کے آرٹ کا سرچشمہ بھی ہے۔ ایک طرف وہ فنکار ہے جو حقیقت کی معمولی سی معمولی اور اسفل سے اسفل جزئیات اور تفصیلات میں دلچسپی لیتا ہے۔ اور دوسری طرف وہ دانائے راز ہے جو حقیقت سے ماورا کسی اور ہی صداقت کو دیکھ رہا ہے۔ جو کچھ نظر آ رہا ہے وہی حقیقت نہیں ہے۔ اور اگر ہے بھی تو اتنی ہولناک کہ انسان اس کی تاب نہ لا سکے۔ اس لئے بیدی سفاک اور بے رحم فطرت پسند یا نیچرلسٹ افسانہ نگار نہیں ہیں۔ نہ ہی وہ ایک ایسے آدرش وادی ہیں جو زندگی کے تلخ حقائق کو دیکھنا پسند نہیں کرتے۔ آدرش وادی سے زیادہ وہ ایک ایسے درشٹا ہیں جن کی نظر زندگی کو اس کی تمام ہولناکی لیکن ساتھ ہی

اس کے حسن اور تخلیقی قوت کے ساتھ دیکھتی ہے زندگی کے اس وژن کو وہ اپنے افسانوں میں نہایت
حقیقت پسندانہ طریقہ سے پیش کرتے ہیں۔ تاکہ ہمیں پتہ چلے کہ معمولی لوگوں کی معمولی زندگی
میں بھی اثبات حیات کے کتنے پہلو پوشیدہ ہیں۔ فنکار کا یہی درشن سطحی نظروں کو اس کا آئیڈیا
لزم نظر آتا ہے۔ لیکن فی الحقیقت یہ درشن حقیقت کو اس کی آئیڈیل شکل میں نہیں دیکھتا بلکہ وہ جیسی
ہے اسے ویسی ہی دیکھتا ہے۔ لیکن اس کے پیچھے چند ایسی ان دیکھی ان بوجھی قدرتی جبلی اور
جذباتی قوتوں کی کارفرمائی کا مشاہدہ بھی کرتا ہے کہ اسے یقین ہو جاتا ہے کہ کارخانۂ قدرت میں
سب کچھ انتشار، ہولناکی اور تباہی ہی نہیں ہے بلکہ فطرت کی تخلیقی قوتیں انسان سے کچھ بہتر کام لینا
بھی چاہتی ہیں۔ اور اسی لئے انسان سے محبت، دردمندی اور ایثار نفسی کے جذبات کے تحت اپنی
عام زندگی میں اخلاقی طور پر بلند اور اعلیٰ اعمال سرزد ہوتے رہتے ہیں۔ سفاک حقائق کے سامنے
بیدی کو یہ بصیرت بظاہر جھوٹ نظر آتی ہے۔ لیکن زندگی کے سچ کو گوارا بنانے کے لئے وہ اس جھوٹ
کو قبول کرتے ہیں۔ لیکن فی الحقیقت یہ بصیرت جھوٹ نہیں ہے۔ اصل سچائی اسی میں ہے۔ اور یہ
وہ سچائی ہے جسے بدھ بھی نہیں پا سکے تھے۔ اسے پانے کے لئے فنکار کی آنکھ کی ضرورت ہے۔ اور
بدھ فنکار نہیں تھے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ فنکار بدھ سے بہتر اور عمیق تر بصیرت کا مالک ہوتا
ہے۔ لیکن بدھ جس مقام پر پہنچے تھے وہاں سے زندگی کا تیاگ ضروری بنتا ہے۔ موکش اور نروان
اصل حقیقت ٹھہرتے ہیں۔ فنکار اپنے فن کی خاطر واپس زندگی کی طرف لوٹ آتا ہے، اس زندگی
کی طرف جس کے فریب سے وہ واقف ہو چکا ہے۔ پھر بھی اپنے فن کی خاطر وہ یہ فریب کھانا چاہتا
ہے۔ اور پھر جب ایک بار وہ اس فریب میں مبتلا ہوتا ہے تو زندگی کی حقیقت کے پیچھے رہی ہوئی
فطرت کی تخلیقی قوتوں کی حیرت ناکیاں اور بوالعجبیاں اس کے وژن کو بدھ کے درشن سے مختلف
بناتی ہیں۔ وہ بدھ سے بڑا گیانی نہیں بنتا لیکن اس کا گیان خود اس کے اور دوسرے ان لوگوں کے
کام لگتا ہے جو زندگی۔ کے تیاگ کے بجائے زندگی کے فریب اور زندگی کے بکھیڑوں میں جینے پر مجبور
ہیں۔ کیونکہ قوت حیات ہی اپنی ایک طاقت ہے جو آدمی کو عرصۂ دہر کے تمام آلام و مصائب اور خود
فریبیوں کے باوجود جیون دھرم نبھانے پر مجبور کئے جاتی ہے۔ فرصت ہستی کی ان منزلوں میں آدمی کو
ان سی آزمائشوں سے گذرتا ہے۔ اور زندگی جینے کے اس جتن میں انسان سے کون سے اچھے اور
برے اعمال سرزد ہوتے ہیں۔ ان کا گیان بیدی درشن شاستر اور فلسفوں کے ذریعہ نہیں بلکہ اپنے

افسانوں کے ذریعہ حاصل کرتے ہیں، جو فنکار کی چشم تخیل کی جولانگاہ ہے۔ یہ جولانگاہ انہیں زندگی سے چمٹائے رکھتی ہے۔ اور انہیں اس اضطراب میں مبتلا رکھتی ہے جو دوسروں کی زندگیوں کے عذاب کو خود کی روح پر جھیلنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اور یہی فنکار کا مقدر ہے۔ بیدی ایک جگہ لکھتے ہیں۔

> "میں ایک ایسے سادے سے انسان کی طرح جینا چاہتا ہوں۔
> چاہنے کا مفہوم نکال کر ایک ایسے مقام پر پہنچنے کی تمنا رکھتا ہوں تمنا سے
> عاری ہو کر جسے عرف عام میں سچ او ستا کہتے ہیں اور جو صرف جاننے کے
> بعد آتی ہے۔ اور میں نہیں جانتا۔ (آئینہ کے سامنے)

بیدی اس لئے نہیں جانتے کہ وہ گیانی نہیں ہیں۔ کیونکہ حقیقت کل کے عرفان کے جو گیان دھیان اور روحانیت کے راستے تھے، انہوں نے اختیار نہیں کیے۔ ان کا منصب فنکاری تھا۔ جو جانکاہی ہے جگر خون کرتا ہے۔ نیل کنٹھ کی طرح زندگی کا زہر پینا ہے۔ فنکاری میں شانتی نہیں۔ مسلسل کرب، اضطراب اور کشمکش ہے۔ بیدی ایک جگہ کہتے ہیں کہ مجھے زندگی سے بڑی کمینہ سی محبت ہے۔ گویا زندگی کا تجربہ آدمی کو ترک زندگی کی ترغیب دیتا ہے۔ اور زندہ رہنے کی ارفع وجوہات کی عدم موجودگی میں آدمی کا جیتے جاتا زندگی سے ایک ایسی وابستگی ظاہر کرتا ہے جو جبلی ہے عقلی اور ذہنی نہیں۔ زندہ رہنے کی ارفع وجوہات کی عدم موجودگی میں محض حیات کی طاقت پر زندہ رہنے میں کوئی اعلیٰ نفسی نہیں ہے۔ یہ بالکل ایسی ہی بات ہے جیسے بدصورت عورت کے ساتھ رغبت میں جنسی جبلت کا غلبہ ہو۔ کمینہ ہی سہی لیکن زندگی کے ساتھ اس محبت کے بغیر افسانہ نگاری ممکن نہیں۔ زندگی کو خواب، خیال، فریب، فانی، مایا اور خواہشوں کا ترک سمجھنے سے روحانی گیان حاصل ہو سکتا ہے۔ لیکن انسان اور زندگی کا وہ علم حاصل نہیں ہوتا جو صرف فنکار کا تخیل عطا کر سکتا ہے۔

یہ بات خاطر نشان رہے کہ بیدی کے اندر مذہبی احساس زندہ تھا۔ شخصی سطح پر ان کے یہاں مذہب سے سنگھرش کے بحرانی مقامات کم ہی پیدا ہوئے۔ مذہب کی عیاریوں اور ظاہر داریوں سے وہ اچھی طرح واقف تھے۔ اس لئے روایتی مذہب کی اخلاقیات اور ڈھکوسلے پن کو جب بھی موقع ملتا بے نقاب کرتے۔ البتہ بیدی انسان کے عمل کے نفسیاتی محرکات اور انسانی فطرت کے جن پر اسرار چشموں کی تھاہ پانے کی کوشش کر رہے تھے۔ اس کے پیش نظر ان کے لئے یہ ممکن نہیں رہا تھا کہ وہ انسان کو محض ایک مادی، میکانکی اور کیمیاوی مرکب کے طور پر دیکھتے۔ خصوصاً

عورت میں حسن، جنس، تخلیق اور مادریت کے عظیم تجربے کے سامنے وہ مثل آئینہ حیرت زدہ تھے۔ یہی حیرت زدگی ان کے افسانوں کو مسائل اور ان کے حل کی سطح سے بلند کر کے ان میں وہ حسن رفعت اور عظمت پیدا کرتی ہے جو معمولی انسانوں میں کائناتی قوتوں کی کارفرمائی کے نظارے سے پیدا ہوتی ہے۔ ہم محسوس کر سکتے ہیں کہ زندگی جتنی کہ نظر آتی ہے اس سے کہیں زیادہ پراسرار حیرت ناک گہری اور پیچیدہ ہے۔ تجربہ کا یہ احساس خالص مذہبی ہے۔ اور عقل وسائنس کی تمام کارفرمائیوں کے باوجود قائم رہتا ہے۔ اور اپنی ذہنی تسکین کے لئے وہ جواب مانگتا ہے جو سائنس دے نہیں پاتا۔ اور مذہب کے جواب وہ جو پراسرار ہے اسے مزید پراسرار بناتے ہیں۔ ایک نظر سے دیکھئے تو بیدی افسانہ نگار ہونے کے باوجود ایک ایسا شاعرانہ ذہن رکھتے تھے جو حقائق کا ادراک احساس، تخیل، روحانی تحیر، ماوراتی کشف، ابہام کے دھولکوں، علامات، اساطیر اور استعاروں کے اچھلتے اور بکھرتے رنگوں کی شاعرانہ فضا میں کرنا چاہتے تھے۔ اس ذہن کے ساتھ انھوں نے سب کام حقیقت پسند افسانہ کے کھردرے اور اوبڑ کھابڑ کینواس پر کئے۔ یہ ان کے فن کی انفرادیت اور اعجاز کا برہان ہے۔ بیدی ایک جگہ لکھتے ہیں۔

> ''مجھے کسی دھرم گرنتھ کی ضرورت نہیں۔ کیونکہ ان متروک کتابوں سے اچھی میں خود لکھ سکتا ہوں۔''

فنکار دوسروں کی بخشی ہوئی نظر پر تکیہ نہیں کرتا ہے۔ اور جو چیزیں اپنی معنویت کھو چکی ہیں انھیں معنویت عطا کرتا ہے۔ تخلیق کا یہ جذبہ اپنی ہیئت میں اس مذہبی جذبہ سے مختلف نہیں جو وجود کی عمیق ترین گہرائیوں سے پھوٹتا ہے۔ اس مقام پر تخلیق فن خود ایک روحانی سرگرمی بن جاتی ہے۔ یعنی کائنات میں انسانی زندگی کی معنویت کی تلاش۔ ترک دنیا، نفی حیات، موکش، نروان اور روحانی نجات کے فلسفے اگر فنکار کے لئے اپنی معنویت کھو چکے ہوتے ہیں تو فنکار پھر وجود کی گہرائیوں میں جھانکتا ہے اور اس صدف کی تلاش کرتا ہے جو اپنے بطن میں گوہر معنی لئے ہوتا ہے۔ بے معنویت کو اصل حیات سمجھنا بیدی کا شعار نہیں۔ سہل جذباتی سہاروں پر تکیہ کرنا ان کا دستور نہیں۔ نہ ہی وہ رومانیت کے ذریعے زندگی جیسی کہ وہ ہے اس سے زیادہ حسین بنا کر پیش کرتے ہیں۔ نہ ہی آدرش واد کی بخشی ہوئی سہل رجائیت کے ذریعے وہ انسان اور زندگی پر اپنا یقین استوار کرتے ہیں۔ وہ تو وہاں سے اپنا کام شروع کرتے ہیں جہاں سے عظیم مذہبی فلسفے جدید سائنس اور

نفسیات انسان کے متعلق انھیں وہ بات نہیں بتا سکتے جو وہ جاننا چاہتے ہیں۔ چنانچہ وہ انسان کے مطالعہ کا آغاز خود انسان سے کرتے ہیں۔ ایک غیر ابر آلود ذہن سے زندگی کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ ان کا فن ان کے علم کا ذریعہ بنتا ہے۔ اور تخلیقی تخیل انسان اور زندگی کے ایسے سربستہ رازوں سے پردہ اٹھاتا ہے کہ خود زندگی کے تجربات ان کی فکر و نظر کی رہنمائی کرنے لگتے ہیں۔ بیدی اپنی شخصیت کو اپنے کرداروں میں فنا کرتے رہتے ہیں تاکہ جان سکیں کہ عرصہ حیات میں ان پر کیا بیتی اور اس آباد خرابے میں انھوں نے کیسے بسر کی۔ نراشا کے گھور اندھیروں میں زندہ رہنے کا حوصلہ کیسے پیدا کیا۔ اور کون سی جبلی قوتوں کے سہارے وہ زندگی کی الجھنوں اور رسوائیوں کو سہار گئے۔ زندگی ان کی درس گاہ ہے۔ اور فنکارانہ تخیل ان کا معلم۔ بیدی لکھتے ہیں۔

> "مجھے کسی گرو استاد و گشتا کی تلاش نہیں کیونکہ ہر آدمی آپ ہی اپنا گرو ہوسکتا ہے اور آپ ہی چیلا۔ باقی ڈھکوسلے ہیں۔ مجھے کسی حقیقت کسی موکش کی ضرورت نہیں۔ اگر بھگوان انسان کو بنانے کی حماقت کرتا ہے تو میں انسان ہو کر بھگوان بناتے رہنے کی حماقت کیوں کروں۔"

(آئینے کے سامنے)

زندگی انسان اور کائنات کے متعلق اس قدر گہرے سریت پسندانہ احساس کے باوجود بیدی اپنے افسانوں میں نہ تو اپنے روحانی مسائل حل کرتے نظر آتے ہیں نہ قوموں اور تہذیبوں کے عروج و زوال کی داستانیں سناتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس معنی میں بیدی کا آرٹ سرتاسر ہیومنسٹ ہے۔ ان کا سروکار زندگی کے بنیادی محرکات سے ہے۔ آدمی اپنی فطرت اور اپنی اصل میں کیا ہے۔ زندگی کی بنیادی جبلتیں اور ان کی تشفی کے ذرائع کیا ہیں' معاشرتی سطح پر انسان ان جبلتوں کو مسخ کئے بغیر کیا ان سے اطمینان بخش سمجھوتہ کرسکتا ہے۔ انسان کی جذباتی ضرورتیں کیا ہیں۔ اور اگر ان ضرورتوں کو پورا نہ کرسکنے کے سبب اس کی زندگی میں بگاڑ اور انتشار پیدا ہوتا ہے۔ تو اس کی ذمہ داری خود اس پر اور اس کے معاشرتی اور تمدنی طریقہ حیات پر کس حد تک عائد ہوتی ہے۔ یہ ایسے سوالات ہیں جن میں بیدی کو دلچسپی ہے۔ گویا بیدی کو حیات انسانی کے ان مسائل میں دلچسپی ہے جن کا ادراک صرف فنکارانہ تخیل سے کیا جاسکتا ہے۔ دوسرے بھی مسائل ہیں جن کی تفہیم میں تاریخ' فلسفہ' صحافت' سیاست معاون ثابت ہوسکتے ہیں۔ ایسے مسائل کا ادب ظاہر

ہے اپنی اعلی ترین شکل میں بھی فلسفیانہ خوشہ چینی، دستاویزیت اور میلان پسندی کے غیر فنکارانہ عناصر سے پاک نہیں ہو سکتا۔ بیدی نے فنکاری کا وہ مقام پسند کیا ہے جہاں زندگی کی برہنہ حقیقت اور اس کے تخیل اور ادراک کے بیچ کوئی پردہ حائل نہیں ہے۔ آرٹ کی آخری کسوٹی تو یہی ہے کہ تخیل تو ہم، یہ عمل حقیقت کے مشاہدے اور ادراک میں کس قدر ثمر آور ثابت ہوا ہے۔ وہ آرٹ بڑا آرٹ ہے جہاں تخیل اور ادراک حقیقت اور تخلیق فن کا وہ کام کرتا ہے جو کسی اور وسیلے سے لیا نہیں جا سکتا۔ بیدی نے جو کہانیاں لکھی ہیں وہ ان کے تخیل کی طاقت کا عکس ہیں۔ دوسرے بہت سے لکھنے والے تخیل کی کمی کی تلافی تہذیبی رنگ و آہنگ، معاشرتی زندگی کی آئینہ داری، تاریخی اور سیاسی دستاویزیں اور نفسیاتی اور فلسفیانہ تجزیوں کی دبازت سے کرتے ہیں۔ یہ افسانہ نگاری کے وہ وسائل ہیں جن کے استعمال کے لئے غیر معمولی تخلیقی اپج اور صلاحیت کی ضرورت نہیں۔ ان وسائل کے سلیقہ مندانہ استعمال سے دلچسپ اور کامیاب ناول اور افسانے لکھے جا سکتے ہیں۔ لیکن ایسی تخلیقات آرٹ کی بلندی کو چھو نہیں پاتیں۔ کیونکہ وہ جن وسائل کا استعمال کرتی ہیں فنکارانہ تخیل ان سے کام تو لے سکتا ہے لیکن اپنی اختراعی اور ادراکی قوتوں کو ان تک محدود نہیں رکھتا۔ اس کا تخلیقی عمل ان سے بلند سطح پر واقع ہوتا ہے جہاں وہ ان چیزوں کو دیکھتا ہے۔ جن تک تاریخ، فلسفہ، ثقافت، اور نفسیات کی رسائی نہیں ہو سکتی۔ بیدی نے جو کردار تخلیق کئے ہیں اور انسان فطرت اور اس کے طرز عمل کے متعلق جو باتیں بتائی ہیں وہ اگر دوسرے افسانہ نگار نہیں بتا سکے تو اس کا سبب یہی ہے کہ موخرالذکر کے تخیل میں اتنی طاقت نہیں تھی کہ تاریخیت اور عصریت اور دستاویزیں اور تصورات اور نظریات اور مسائل اور میلانات سے بلند ہو کر اس فضا میں پرواز کرتے جہاں تخیل کی نگاہ دل وجود میں اتر جاتی ہے، اور ان اسرار و امور کا انکشاف کرتی ہے جن سے آرٹ دوسرے علوم کے مقابلے میں اپنا امتیازی وصف پاتا ہے۔ اس معنی میں بیدی کا افسانہ انکشاف، تفہیم اور عرفان کا افسانہ ہے

بظاہر تو بیدی کا آرٹ اتنا سیدھا سادا ہے کہ لگتا ہے انھوں نے اپنے گرد و پیش کی زندگی کو جیسا دیکھا ویسا افسانوں میں پیش کر دیا۔ معمولی غریب، لوگوں کی سیدھی سادی زندگی۔ ایسی زندگی جس میں نہ بڑے حادثات رونما ہوتے ہیں نہ اتفاقات، نہ قسمتیں بدلتی ہیں نہ کرداروں میں بڑی نفسیاتی یا اخلاقی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ انسانی تعلقات پر قائم ایک سماجی زندگی ہے جس کی اپنی خوشیاں اور اپنے غم ہیں اور زندگی کی گاڑی کو چلانے کے لئے کچھ فیصلے ہیں جو کچھ لوگ کر پاتے

ہیں اور کچھ نہیں بھی کر پاتے۔ جس سے الجھنیں بھی پیدا ہوتی ہیں حماقتیں بھی سرزد ہوتی ہیں اور زندگی کی ازلی مجبوریاں اور الم ناکیاں سامنے آتی ہیں۔ بیدی اپنے افسانوں میں اپنے ذاتی مسائل حل کرتے دکھائی نہیں دیتے۔ بے شک بہت سے افسانے ذاتی اور شخصی تجربات پر مبنی ہیں۔ لیکن یہ افسانے اس معنی میں شخصیت کا آئینہ نہیں ہیں جس معنی میں عام طور پر افسانے فنکار کی رومانی، آدرش وادی یا انقلابی شخصیت کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ بیدی کے افسانوں میں وہ کلاسیکی معروضیت ملتی ہے جس میں شخصی تجربہ بھی ایک آفاقی انسانی تجربہ کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ بیدی نہ چٹکلے کو کہانی بناتے ہیں نہ واقعہ کی حیرت ناکی پر تکیہ کرتے ہیں۔ وہ کہیں بھی دلچسپ تفریحی کہانیاں لکھنے کے ہتھکنڈے استعمال کرتے نظر نہیں آتے۔ انھوں نے زندگی کو دانا ئے راز کی نظر سے دیکھا ہے۔ اور ان کے افسانے اپنی نظر کے اور اک حقیقت کا مظہر ہیں۔ اسلئے بظاہر سیدھے سادے افسانے گہری معنوی تہ داریوں کے حامل ہیں۔

یہ ممکن ہے کہ بیدی نے عام انسانوں کو اپنی کہانیوں کا موضوع اس لئے بنایا کہ وہ عام انسانوں کی زندگی سے واقف تھے۔ اعلیٰ طبقہ کی زندگی کا انھیں تجربہ نہیں تھا۔ ہر افسانہ نگار اپنے کام کا آغاز اس زندگی سے ہی کرتا ہے جس سے وہ واقف ہوتا ہے۔ اس بات میں افتخار اور امتیاز کا کوئی پہلو نہیں ہے۔ بلکہ خطرہ اس بات کا ہے کہ عام لوگوں کی عامیانہ سپاٹ اور بے رنگ زندگی کو دلچسپ بنانے کے لئے یا تو افسانہ نگار جذباتی بنے یا انھیں Romanticise کرے یا Glorify کرے۔ اگر ایسا نہیں کرتا تو ان کے دکھ درد میں ایک قلبی تسکین حاصل کرے۔ یا ان کی خوشیوں اور مسرتوں کو بزرگانہ شفقت اور سرپرستانہ غرور کی نظر سے دیکھے۔ عام لوگوں پر افسانہ لکھنا آسان ہے۔ لیکن اس میں خدشات بھی بہت ہیں۔

بیدی کے افسانوں میں جسے جیمس جائیس نے "Celebration of the common place" کہا ہے۔ اس کی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔ ایک عام آدمی کی زندگی میں انسان کے بنیادی جذبات اور جبلتوں کے مطالعہ کے جو امکانات رہتے ہیں انھیں بیدی نے خوب کھنگالا ہے۔ ایک عام آدمی اپنی زندگی کو تاراج اور انتشار کا شکار ہونے نہیں دیتا۔ نہ ہی اس کے لئے گریز اور فرار کی راہیں کھلی ہیں۔ زندگی کا دھارا آزمائشوں اور کٹھنائیوں سے ٹکرا کر اپنی راہ بناتا رہتا ہے۔ دولت مند طبقہ کے یہاں دولت، سماجی وقار، ثروت مندی، اور قدر و منزلت کی نمائش اس کے بنیادی

جذبوں کی جگہ لے لیتی ہے۔ اگر سینہ میں پیار و محبت کے جذبے کی حرارت نہیں تو وہ بیوی بچوں پر زر و سیم کی بارش کر کے اس جذبے کی تلافی کر سکتا ہے۔ عام آدمی کی زندگی میں جذبات اپنی سچی شکل میں موجود ہوتے ہیں اور جن نشیب و فراز اور آزمائشوں سے گذرتے ہیں ان کے مطالعہ کے ذریعے یہ بصیرت حاصل کی جا سکتی ہے کہ ان کے ہونے نہ ہونے سے حیات انسانی میں کیا فرق پیدا ہوتا ہے۔ محبت و نفرت، ایثار نفسی اور خود غرضی، دردمندی اور سنگ دلی غرض یہ کہ ہر جذبہ کا اصلی چہرہ اور اس پر پڑی ہوئی دکھاوے اور اخلاقیات کی نقابوں کو اس زندگی میں آسانی سے دیکھا جا سکتا ہے جہاں انسانی تعلقات کا آہنگ اور غیر آہنگی سب سے بڑی مسرت اور سب سے بڑی المناکی میں منتج ہوتی ہے۔ عام آدمی افلاس، مصائب اور دکھوں میں گھرا ہوا ہونے کے باوصف زندگی سے چمٹا ہوا ہوتا ہے جہاں زندہ رہنے کی کوئی معقول وجہ نظر نہیں آتی وہاں بھی وہ زندگی کا تیاگ نہیں کرتا۔ بیدی عام زندگی کی چھوٹی موٹی مسرتوں، محبتوں، حماقتوں، خود غرضیوں اور المناکیوں کو دیکھتے ہیں۔ اور محسوس کرتے ہیں کہ ہر طرف محض غلاظت ہی غلاظت، شر ہی شر، اور تاریکی ہی تاریکی نہیں ہے۔ آدمی نے خوش رہنے اور زندہ رہنے کے چند وسائل تلاش کئے ہیں۔ اندھی جبلتیں اسے تباہ نہ کر دیں اس لئے ان کی تادیب کی ہے۔ کچھ فیصلے کئے ہیں کہ یہ ہوگا وہ نہیں ہوگا۔ خیر و شر کا امتیاز پیدا کیا ہے۔ ناچنے اور گانے کے بہانے ڈھونڈے ہیں۔ قصے کہانیوں تہواروں اور رسوم و رواج سے زندگی کو پر نشاط بنایا ہے۔ دنیا میں شر ہے جارحیت ہے، ظلم ہے، تشدد اور تباہ کاری ہے۔ لیکن کچھ ایسے محرکات بھی ہیں جو انسان کی جینے کی، زندگی کا تحفظ کرنے کی، اور خوش رہنے کی جبلی خواہشوں کی نشاندہی کرتے ہیں، یہ خواہشیں انسان کی سماجی اور تہذیبی زندگی میں کیسے اظہار پاتی ہیں اور ان کی موت یا قتل سے کون سی المناکی اور ہولناکی جنم لیتی ہے۔ بیدی کے افسانے ان کا بیان ہیں۔

آندرے ژید کہتا ہے کہ فنکار کو چاہیے کہ وہ اتنا ہی عام بنے جتنا کہ چاسر اور شیکسپیر تھے۔ وہ انجیل کے الفاظ میں تھوڑا بہت رد و بدل کر کے کہتا ہے کہ وہ جو اپنی شخصیت کو کھوتا ہے وہی اسے پاتا ہے۔ بیدی نے بھی عام زندگی کے مشاہدے سے وہ توانائی اور تازگی حاصل کی جو درخت کو اپنی جڑیں زمین میں پھیلانے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔ اپنے ایک انٹرویو میں وہ لکھتے ہیں

''جس کی جڑیں اس کی زمین میں ہیں وہ اپنے عوام، اپنے لوگوں کو باوجود اس کے کہ

لوگ انا زدی ہیں غریب ہیں، ان کے دکھ کو سمجھے گا۔

ایک اور جگہ کہتے ہیں۔

''جس کی جڑیں نہیں ہیں، وہ ادیب کیا انسان ہی نہیں ہے۔

بلکہ اس کی آتما بھی مر جائے گی جسے امر کہا گیا ہے۔ جو کبھی نہیں مرتی۔

ایک اور مقام پہ بیدی کہتے ہیں۔

''اساطیری عناصر میں ہندوستانی تہذیب اور عقائد کو پیش کرنے کے لئے استعمال کرتا ہوں۔ ان کے دیوی دیوتا، ان کے مندر، مسجدیں، یہ سب دکھانے کی کوشش کرتا ہوں۔ میں اپنی ذات میں نہ صرف ہندوستانی ہوں بلکہ ہندوستان ہوں۔'' کیسی معنی خیز بات کہی ہے، بیدی نے۔ بڑا آرٹ اس وقت تک معرض وجود میں نہیں آتا جب تک فنکار گردو پیش کی فضاؤں کو اپنے خون میں جذب نہیں کرتا۔ اساطیری عناصر بیدی کے یہاں آرٹ کی سجاوٹ کی خاطر نہیں آئے۔ جیسا کہ کلاسیکی شاعروں کے یہاں شاعری کے دامن میں سلمی ستاروں کی طرح ٹنکے نظر آتے ہیں۔ اساطیر بیدی کے یہاں تشبیہوں اور استعاروں کی ضرورت پوری نہیں کرتے بلکہ اساطیر اور استعارے ان کے یہاں اس زندگی سے آتے ہیں جو ہندوستانی عوام فطرت کی بانہوں اور تہذیب کی فضاؤں میں انگنت صدیوں سے جیتے چلے آتے ہیں۔ اس لئے زندگی کا دھارا ہے جو ان کے افسانوں میں زیر زمین آب کی طرح بہتا رہتا ہے۔ اور اس کی نمی سے افسانے میں اساطیر استعاروں اور تشبیہوں کے پھول کھلتے ہیں۔

تخلیقی ذہن اپنے ملک، اپنی زبان، اپنے لوگ اور اپنی تہذیبی فضاؤں میں پھیلا ہوا ہوتا ہے۔ بیدی کا آرٹ کسی ایک خطۂ زمین، کسی ایک طبقہ یا ایک تہذیبی اکائی کی ترجمانی تک محدود نہیں ہے۔ گاؤں اور شہر، آنگن اور چوپال، گلی کوچے، بازار، کھیت اور کھلیان، عورت مرد، بچے بوڑھے، کریا کرم اور رسوم اور تیوہار، دکھ سکھ پیدائش اور موت، ہندو اور مسلمان، سکھ اور پادری، بدلتے موسم اور چڑھتے اترتے دن، خون آلود سورج، اور پورنماشی کا چاند، تاک جھانک کی محبت اور مارکوٹ کی شادی، بدن کا جادو اور روح کی اڑان، جنس کا حسن اور جنس کی غلاظت، غرضیکہ بیدی کے متعلق یہ بات نہیں کہی جا سکتی کہ وہ ایک موضوع، ایک ماحول، ایک ہی قسم کی زندگی اور افسانہ نگاری کے ایک ہی طریقۂ کار کے اسیر ہو کر رہ گئے۔ بیدی کی افسانوی دنیا میں اتنا پھیلاؤ اتنی رنگا

رنگی، اتنی ہما ہمی اور چہل پہل ہے۔ رتوں کے اتنے رنگ، رات کے اتنے روپ اور دن کے چہرے پر زمی اور سختی کے اتنے اتار چڑھاؤ ہیں کہ لگتا ہے بیدی افسانے نہیں لکھتے جشن مناتے ہیں۔ زندگی کا عام آدمی کا ہر اس چیز کا جو بظاہر نہایت معمولی ہے۔

افسانہ نگاری کے فن کے متعلق بیدی نے اپنے بعض مضامین، خطوط اور مصاحبوں میں جو خیالات پیش کئے ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ وہ افسانہ کو زندگی کی طرح قدیم رنگا رنگ، وسیع، پیچیدہ اور ہر آن نئے رنگ اور نئے روپ اختیار کرنیوالا فارم سمجھتے ہیں۔ اس لئے افسانہ اپنے قارئین سے ایک ایسی قبولیت مانگتا ہے جو اس ذہن سے ممکن نہیں جو افسانہ میں اپنے ہی تعصبات یا میلانات کا عکس دیکھنے پر مصر ہوتا ہے۔ ایسے لوگوں پر بیدی طنز کرتے ہوئے لکھتے ہیں ''اپنے اور صرف اپنے نقطہ نظر سے دیکھنے والوں کو جاننا چاہیئے کہ اگر اونٹ ان کی نظر سے اونٹنی کی طرف دیکھے گا تو کبھی اس پر عاشق نہیں ہو سکتا۔''

بیدی دنیائے افسانہ کی رنگا رنگی سے خوب واقف ہیں وہ کہتے ہیں۔

''شیخ تمر کے قصوں اور الف لیلیٰ کی داستانوں سے لے کر بریٹ ہارٹ اور جواناہار تک ہزاروں ہی لوگ آئے اور اپنی بات اپنے ہی منفرد طریقہ سے کہتے رہے۔ کسی نے رومان کو ایمان بنایا اور تحیر کے عنصر کو کہانی کی جان قرار دیا۔ چیخوف کی طرح بھی آئے۔ جن کو زندگی کے صحرا میں بڑا سا تربوز مل گیا اور انھوں نے بڑے پیار اور ہمدردی سے اُس کی پھانکیں کاٹیں اور سب کے ہاتھ میں تھما دیں۔ لارنس نے حیات کی نیم غنودگی میں رنگ و بو کا لخلخہ سونگھا اور دوسروں کو بھی سنگھایا۔ ایڈگر ایلن پو نے کہا کہ کہانی کا ہر وہ تصور جو برق و تجلی ہو کاٹ دو کیونکہ وہ شب رنگ کہانی کے مجموعی تاثر کو دبا دے گا۔ اور وہ بھول گئے کہ ایسی کہانی بھی لکھی جا سکتی ہے جس میں دن کا رنگ غالب ہو۔ ہیمنگ وے نے کہا کہ ''میں نے اپنی تحریروں میں طالستائی اور بالزاک، موپاساں اور چیخوف کو سمجھ لیا ہے۔'' اور یہ امر واقع ہے۔ البتہ اسٹائل میں کھرداپن، کردار اور مواقع میں تشدد ان کا اپنا تھا۔ چونکہ انھوں نے زندگی کو اس رنگ میں دیکھا تھا جو ان ہی کے لئے مہلک ثابت ہوا۔ زندگی کو دوسرے رنگ میں قبول کرنے والے نہ تو سامرسٹ ماہم کی کلبیت سے انکار کر سکتے ہیں نہ ژاں پال سارتر کی عصبیت سے نہ ولیم فاکنر کی یاسیت اور قنوطیت سے...... تو گویا ہنری جیمس، کیتھرین مینسفلڈ، اوہنری اور ولیم سرویاں تک پہنچتے پہنچتے افسانہ میں انفرادیت کے

علاوہ رچاؤ اور گہرائی اس قدر بڑھ گئی کہ ان افسانوں کی ایک ایک سطر اپنے اندر کئی افسانے لئے ہوئے تھی۔ پھر ٹیگور کی کہانیوں کی نظمیہ کیفیت، شرت چندر چڑجی کی گھلاوٹ جیسے چیخوف کی سی طرح، پریم چند کی سادگی اور ان کا خلوص جو بعض اوقات مہاتمائیت ہوکے رہ جاتا ہے۔

افسانے کی رنگارنگی کا ذکر کرتے ہوئے بیدی زندگی کی رنگارنگی پر سوچ کرنے لگتے ہیں۔ اور ان کی فکر مادی زندگی سے لے کر مابعد الطبعیات تک کا احاطہ کرتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ہمارے پرانے فلسفیوں کے مطابق یہ دنیا ایک تخیل ہے جس کی تہہ کو ہم نہیں پا سکتے۔ لیکن ہم اپنے اندر اس عظیم تخیل کی حدود کا ایک دھندلا سا تصور باندھ سکتے ہیں۔ طویل یا مختصر خدا کے تصور سے شروع ہوتا ہے جو ایک سے انیک اور انیک سے پھر ایک ہو جاتا ہے۔ عجیب سازش ہے تا کہ ابتدا ہی میں انجام چھپا ہوا اور انجام ہی ابتدا کی صورت ہے۔ اس چکر کو افسانہ کہتے ہیں۔

خدا اور اس کے تصور کے بعد پہلا افسانہ اس وقت لکھا گیا جب آدم کے پہلو سے حوا برآمد ہوئی۔ دوسرا افسانہ اس وقت جب مرد یا عورت ایک دوسرے کے سامنے بیٹھ گئے اور کہا میں اور تم ـــــ اور پھر وہ مسکرائے آج یہ دو ہونے لگے۔ دونوں ایک دوسرے میں کھو گئے۔ ایک بچہ اس دنیا میں لائے جو انسان کا سب سے پہلا مختصر افسانہ تھا۔ میں اور تو کے بعد "وہ" تھا۔

پھر اس افسانہ میں مد راس کی کھڑیا تصویروں کی طرح سے خود بخود پیچیدگیاں پیدا ہو گئیں۔ ایک اور بچہ چلا آیا۔ پہلا ہابیل تھا تو یہ قابیل۔ وہ ایک دوسرے کو مارنے مرنے پہ تیار تھے۔ کبھی پیٹ کی خاطر اور کبھی عورت کے لئے جو کہ ان کی اپنی بہن تھی آخر قابیل نے ہابیل کو جان سے مار دیا۔

پھر ماں بیٹے بھائی بہن کی شادی پر پابندی آ گئی۔ ایڈیپس نے باپ کو مار کر ماں سے شادی کی۔ ان کی زندگی اجیرن ہو گئی۔ راجہ بھرتری کو رشی نے ایک سیب دیا جس کے کھانے سے حسن لازوال ہو جاتا ہے۔ سیب انھوں نے اپنی رانی کو دیا۔ رانی نے اپنے عاشق دھوبی کو، دھوبی نے اپنی معشوقہ طوائف کو، طوائف نے پھر راجہ تک پہنچا دیا۔ بھرتری نے دنیا ترک کر دی۔

"اس کہانی میں کیا کہا گیا۔ کیا یہ کہ وہ شخص جسے ہم اچھا کہتے ہیں برا ہو سکتا ہے اور جسے برا کہتے ہیں اچھا۔ یا خالی خولی زندگی کا استہزا اور اس کے جھوٹے ہونے کی دلیل یا یہ کہ ہم کسی کے بدن پر قبضہ کر سکتے ہیں۔ اس کی روح پر نہیں۔ شرنگار شتک کی عورت اپنے محبوب کے بازوؤں میں بوس و

کنار کرتے ہوئے اپنے ذہن میں کسی دوسرے مرد کو رکھے ہوتی ہے"۔

حکایات اساطیر، داستانیں، تحیر خیز انجام والی کہانیاں، تفریحی کہانیاں، اقلیدی کہانیاں، صحافتی کہانیاں، گویا کہانیاں ہی کہانیاں، جو آدم و حوا سے شروع ہو کر آج کے انسان تک پھیلی ہوئی ہیں۔ بیدی ان کہانیوں کو نظر میں رکھتے ہیں۔ اور جب انسانی ارتقاء پر نظر کرتے ہیں تو کہانی کے روپ اور زندگی کا روپ ایک سے انیک اور انیک سے ایک ہوتا نظر آتا ہے۔ اہم چیز یہ نہیں ہے کہ بیدی فن افسانہ نگاری کے متعلق کوئی تنقیدی یا مدرسانہ بیان دے رہے ہیں یا نہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ ان بیانات کی تنقیدی اہمیت چاہے جو کچھ ہو وہ ایک افسانہ نگار کے ان احساسات کو پیش کرتے ہیں جو قدیم اساطیر سے لے کر جدید افسانہ کے ٹھاٹھیں مارتے سمندر کے سامنے بیٹھا ہوا ہے اور جس کی نوک قلم سے ٹپکے ہوئے چند قطرے اس بحر کا نغمہ سناتے ہوئے اس کا ایک حصہ بن جائیں گے۔ افسانہ کی اس طویل روایت، رنگا رنگی اور بوقلمونی کو دیکھ کر بیدی میں وہ فنکارانہ انکسار پیدا ہوتا ہے جو انھیں چائے کی پیالیوں میں طوفان اٹھانے والے مجتہدوں کے بلند بانگ دعوؤں سے باز رکھتا ہے۔

بیدی کے افسانوں کی زبان

راجندر سنگھ بیدی کی تعریف میں سبھی نقاد رطب اللسان ہیں۔ لیکن لگ بھگ سبھی کو ان کی زبان سے شکایت ہے۔ نقادوں کے لئے زبان کی تہہ داری اور پیچیدگی "ناپسندیدہ پیچیدہ طوالت" اور کلیشی الفاظ سے گریز" "نامانوس الفاظ کا غلط جگہوں پر استعمال" ان کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ اگر بیدی الفاظ کے دروبست کا کوئی سلیقہ نہیں رکھتے جیسا کہ اسلوب احمد انصاری کا خیال ہے جو بیدی کو پریم چند کے بعد سب سے بڑا افسانہ نگار سمجھتے ہیں تو سوال یہ ہے کہ کیا اپنے میڈیم پر مکمل فنکارانہ قدرت کے بغیر کوئی بھی فنکار بڑا فنکار بن سکتا ہے؟ — مختصر افسانے کے سلسلے میں تو یہ سوال اور بھی زیادہ اہم ہے۔ کیونکہ ناول کے مقابلے میں افسانے کی اسلوبیات کا رشتہ شاعری سے بہت قریب رہا ہے — اتنا قریب کہ جائس کا افسانہ A PAINFUL CASE اور ایلیٹ کی نظم PORTRAIT OF A LADY کی زبان اور اسلوب میں کم از کم مجھے تو کوئی فرق نظر نہیں آتا۔ "گرہن" ایک اکھر حقیقت پسندانہ افسانہ ہونے کے باوصف ایسے کسے ہوئے اسلوب میں لکھا ہوا ہے جس کی بیانیہ شدت شاعری کی شدت پر پہنچ گئی ہے۔ اسی لئے ڈاکٹر محمد حسن کا یہ کہنا کہ "بیدی کے اعصاب پر نہ عورت سوار ہے نہ شاعری میرے نزدیک بیان واقعہ نہیں محض شاعرانہ مضمون آفرینی ہے۔ غور سے دیکھئے تو عورت اور شاعری دونوں بیدی کے اعصاب پر بری طرح سوار ہیں۔ بیدی نثر کے شعری امکانات سے اچھی طرح واقف ہیں۔ اور یہی سبب ہے کہ ان کی حقیقت پسندانہ تصویریں بھی شاعرانہ شدت کے فشار سے چٹخی پڑتی ہیں۔

فن پارے میں زبان جو کام کرتی ہے وہی اس کی کسوٹی ہے نہ کہ قواعد کے جامد اصول۔ یہی سبب ہے کہ غالب، اقبال، فراق، اور فیض کی زبان کی غلطیوں کی فہرست بنانے والی تنقید

ہمارے تنقیدی مزاج کا حصہ نہیں بن سکی۔ بالغ نظر نقاد یہی دیکھتا ہے کہ فنکار جس کام کے لئے زبان کا استعمال کر رہا ہے، وہ کام زبان ٹھیک سے کر رہی ہے یا نہیں۔ ہر افسانہ کی اپنی زبان اور اپنا اسلوب ہوتا ہے۔ اودھ کے مسلم زمیندار کے گھرانے پر لکھے گئے افسانہ کا اسلوب الگ ہوتا ہے اور جو دھپور کے آزجستھان کے پٹواری کہانی کا اسلوب دوسرا ہوتا ہے۔ محض کہانی کار دونوں گھرانوں کی کہانیاں ایک ہی زبان اور اسلوب میں سنا سکتا ہے لیکن بطور فن کے افسانہ نگار محض کہانی سناتا نہیں ہے۔ افسانہ میں NARRATION ہی نہیں DESCRIPTION بھی ہوتا ہے، جو اشیاء اور ماحول کے جزری بیان کے ذریعے سماجی اور تہذیبی فضا بندی کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ افسانہ میں زبان ہوا کی طرح کونے کھدروں سے لے کر کردار کے پھیپھڑوں تک کی خبر رکھتی ہے۔ اور اس لئے اس کی مہک اور جھبک، روانی اور ٹھہراؤ، آنگن اور رسوئی گھر میں، باغ اور بند کوٹھری میں الگ نوعیت کی ہوتی ہے۔ ایک ہی سکہ بند معیار پر زبان کی روانی اور رنگینی کو پرکھا نہیں جا سکتا۔ سمجھدار سہاگن کی مانند زبان کا سنگار بھی دن نکلے، شام ڈھلے، رت بدلے، جگ بیتے بدلتا رہتا ہے۔

عبارت کی سبک روی اضافی چیز ہے۔ منٹو کی عبارت سبک رو ہے کیونکہ منٹو کے یہاں کہانی افسانہ کا پورا بار اُٹھاتی ہے۔ بیدی کے یہاں ایسا نہیں ہے۔ "چھوکری کی لوٹ"، "کچھن"، "گرہن"، "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں کیا کہانی فی نفسہٖ گنج معانی بنتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ بیدی کو بہت اچھی، منت نئی، اور انوکھی کہانیاں سوجھتی ہیں۔ بہت کم افسانہ نگاروں کی کہانیاں اپنے تمام پیچ وخم کے ساتھ ذہن پر اس طرح نقش ہیں جیسے کہ بیدی کی۔ لیکن بیدی کے یہاں کہانی کے ڈھانچے کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہوتا ہے جو ان کے افسانہ کو ایک بھری پری عورت کی مانند نظر نواز بناتا ہے۔ اساطیر اور علامات، تہذیبی فضائیں، مخصوص علاقوں کے مقامی رنگ، مذہبی رسوم، توہمات اور سماجی رواجات، مناظر فطرت گردوپیش کے مرقعے، ضرب الامثال، دنت کتھائیں اور لوک گیت سب مل جل کر بیدی کے افسانہ میں گہرے رنگ بھرتے ہیں۔ صاف بات ہے کہ مکر سنکرانتی کا بیان گیارہویں شریف کی لفظیات میں ممکن نہیں۔ پریم چند اور بیدی جیسے لکھنے والوں کے ذریعہ زبان کا گنگا جمنی دھارا ہندی شیلی کے کناروں کو کاٹ کاٹ کر خود میں جذب کرتا رہا ہے۔ پھر گاؤں اور شہر کا فرق افسانوی ڈکشن کو جتنا متاثر کرتا ہے اتنا شعری ڈکشن کو نہیں کرتا۔ افسانہ میں تو ہر خطہ، ہر طبقہ اور پیشہ اپنی لفظیات کا بھنڈار لے کر آتا ہے۔ اور کسان، موچی، درزی

اور نان بائی کی کہانی لکھتے وقت افسانہ نگار ان لوگوں کے گھر گھر کی اشیاء، اوزار اور رہن سہن کے طریقوں کے بیان کے لئے انھیں الفاظ کا استعمال کرتا ہے جو ان کے طبقے میں مروج ہوتے ہیں۔ الفاظ نہیں تو شئے نہیں اور افسانہ نگار اشیاء کے بیان کے ذریعے مکانی ابعاد کو افسانے میں سموتا ہے کیونکہ افسانہ شاعری کی مانند زمان و مکان کی قید سے آزاد نہیں ہوتا۔ اس لئے تجرید اور تعمیم سے گریز کرتا ہے پھر مقامی آب و رنگ پیدا کرنے کے لئے افسانہ نگار گاؤں کی بولی ٹھولی کو افسانوی اسلوب میں اس طرح جذب کرتا ہے کہ دونوں شیر و شکر ہو جاتے ہیں۔ بیدی کا افسانہ "دیوالہ" اس کی نمونہ مثال ہے۔ گہری فنکارانہ سوجھ بوجھ کے بغیر ایسی آمیزش لسانی تناسب اور اسلوبی توازن برقرار نہیں رکھ سکتی۔ سوال یہ ہے کہ جو اسلوب ایسے اجتہادات اپنے دامن میں لئے ہوئے ہو اس کے کون سے نقطے سے متعلق کہا جائے کہ وہ نامانوس ہے اور غلط جگہ استعمال ہوا ہے۔ چنانچہ اسلوب احمد انصاری کا یہ کہنا کہ "بعض جگہ بیدی نامانوس الفاظ غلط جگہوں پر لا کر عبارت کی سبک روی میں رخنہ ڈال دیتے ہیں۔" ایک فریب تعمیم سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ منفرد اسلوب عادی ذہنی رویوں کو توڑتا ہے اور قاری سے مطالبہ کرتا ہے کہ اسے سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لئے اپنے مطالعہ کو زیادہ حرکی جدلیاتی اور تخلیقی بنائے۔

روانی ہی کی مانند زبان کی رنگینی بھی ایک اضافی چیز ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس افسانہ نگار کی زبان بے حد رنگین ہوتی ہے جو افسانہ میں زیادہ سے زیادہ رنگ بھرتا ہے۔ اور جس طرح کرشن چندر کی پوری کوشش زبان کو غنائی بنانے کی ہے۔ اسی طرح بیدی کی پوری کوشش زبان کو حاضراتی Evocative بنانے میں صرف ہوتی ہے۔ جب تصویر بول اُٹھے تو سمجھئے کہ الفاظ کا استعمال رنگ اور صوت دونوں سطح پر ہوا ہے، اور زبان شاعرانہ آہنگ اور مصورانہ رنگ دونوں سے مالدار ہے۔ افسانہ میں زبان جو کام کرتی ہے وہ کام ہی اس کے شاعرانہ یا مصورانہ یا رنگین ہونے کا پیمانہ ہے۔ وہ اسلوب جو اپنی آرائش اور جلوہ فروشیوں میں مست ہے وہ منظر سے زیادہ خود کو دکھاتا ہے۔ اُردو کے بے شمار ناولوں اور افسانوں میں شام، رات، برسات اور دھوپ کا بیان ہے، لیکن کسی صفحہ پر شام ڈوبتی نہیں رات جاگتی نہیں، بارش برستی نہیں اور اور دھوپ تڑختی نہیں۔ الفاظ ہیں جو چھاجوں برستے ہیں اور زبان ہے جو چاروں اور چمکتی ہے۔ ناول نگار کی آنکھ نہ تو منظر کو دیکھتی ہے نہ رنگوں کی گھلاوٹوں کا تماشہ کرتی ہے۔ وہ تو سمجھتا ہے کہ برسات کے بیان کے لئے صرف ان

محاوروں کا استعمال کافی ہے جو بڑکھارت میں اہل قلعہ کی بیگمات بولا کرتی تھیں۔ موسم سرما کا تجربہ بھی وہ اپنی کمال پر نہیں بلکہ محاوروں کی دوائی پر کرتا ہے۔ فنکار منظر کو لفظوں میں قید کرنے کے لئے زبان کو توڑتا مروڑتا، اسے نیا روپ دیتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھئے کہ از خسار آنچل اور چلمن ہر افسانہ میں موجود ہوتے ہیں اور افسانوں کے کردار بھی افسانوں میں ننگے نہیں پھرتے۔ لہذا ملبوسات، زیورات اور دوسری اشیا بھی تمام افسانوں میں ہوتی ہیں۔ لیکن محض ان کے ہونے سے افسانہ میں رنگ نہیں بکھرتے۔ یہ کام اتنا ہی خلاقانہ ہے جتنا کہ شعری پیکر کی تخلیق۔ محض صفتوں سے بھی سر برآوری ممکن نہیں کہ رخسار کو سرخ، شام کو سرمئی، اور سبزی کو سبز کہہ دیا تو چھٹی ہوئی۔ صفات میں کلی شے بننے کے امکانات بہت زیادہ ہیں اور صفات کلی شی بن جائیں تو معنی بھی نہیں دیتیں اور رنگ بھی نہیں بکھیرتیں۔ اس کی کو مرکب صفات سے پورا کرنے کی کوشش صاف شفاف پیکر سازی کے بجائے پیچ در پیچ استعاروں کا گنجلک تاثر پیدا کرتی ہے۔ عام پسند لکھنے والے کلی شی اور ''تو خیز مجتہد'' گنجلک کے شکار ہوتے رہتے ہیں۔ سپاٹ بیانیہ تو اتنا ہی بیان کرنے پر قانع ہوگا کہ لاجو ایک لمبی پتلی سانولی سی لڑکی تھی۔ جس کی طبیعت میں ایک عجیب طرح کی بیقراری تھی۔ لیکن بیدی کا تخیلی انداز بیان دیکھئے۔ ہمارے کون کون سے حواس کو بیدار کرتا ہے۔

> ''اور لاجو ایک پتلی شہتوت کی ڈالی کی طرح نازک سی دیہاتی لڑکی تھی۔ زیادہ دھوپ دیکھنے کی وجہ سے اس کا رنگ سنولا چکا تھا۔ طبیعت میں ایک عجیب طرح کی بیقراری تھی۔ اس کا اضطرار شبنم کے اس قطرے کی طرح تھا جو پارہ کر اس کے بڑے سے پتے پر کبھی ادھر اور کبھی ادھر لڑھکتا رہا ہے۔ **(لاجونتی)**

فن اور غیر فن کا فرق منجملہ دوسری چیزوں کے زبان کے تخلیقی استعمال ہی سے پہچانا جاتا ہے۔ فنکار شعری پیکروں کے ذریعے ہمارے حواس کو بیدار کرتا ہے۔ اور ہم مٹی کی بو، ہری دوب کے رنگ، بھیگی ہوا کا لمس، اور سمندر کے پانیوں کی چمک کو دیکھنے اور محسوس کرنے لگتے ہیں:

> ''پھر کہیں ہرا زیادہ ہرا ہو گیا اور اس پر تازگی اور شگفتگی کی ایک لہر دوڑ گئی۔ جیسے بارش کے دو چھینٹوں کے بیچ سبک سی ہوا پانی پر دوشالہ بن دیتی ہے۔ پھر سمندر میں اس قدر زمرد گھلا کہ نیلم ہو گیا اور اس میں

مچھلیوں کی چاندیاں چمکنے لگیں۔

(جوگیا)

نئی لسانی تشکیلات، تازہ بہ تازہ تشبیہات، مرقع ساز استعارے، اور الفاظ کا ایسا آہنگ گویا فنکار پہلی بار انہیں اپنی انگلیوں سے چھوتا ہے۔ اس بات کا ثبوت ہے کہ بیدی کے یہاں زبان کا استعمال کسی کیمیائی حساسیت کے تحت ہوا ہے۔ ذیل کا اقتباس دیکھئے جس میں بیدی دوسروں کی آنکھ سے نہیں اپنی آنکھ سے منظر دیکھ رہے ہیں۔ جس کا ثبوت یہ ہے کہ منظر میں ایک لفظ اور ایک امیج ایسا نہیں جو کسی دوسرے دیکھے ہوئے منظر کی یاد تازہ کرے۔

> "اودھر روز شام کے اندھیرے میں گم ہو رہی ہے۔ یوں دکھائی دیتا ہے جیسے کوئی کشادہ سا راستہ کسی کوٹھے کی کان میں جا رہا ہے سخت بارش میں وردنا کی بازسفرینہ کا گلاب، قطب سید حسین متقی کے مزار شریف کے کھنڈر میں، ایک کھلتے ہوئے مشکی رنگ کی گھوڑی جس کی پشت نم آلود ہوکر سیاہ ساٹن کی طرح دکھائی دے رہی ہے۔ سب بھیگ رہے ہیں۔ اور راتا بھیگ رہی ہے۔"

(دس منٹ بارش میں)

پورا افسانہ ایک غنائیہ ہے۔ تصویروں کا نگار خانہ اور کیا چھاجوں پانی برستا ہے۔ پانی برسنے کا بیان براہِ راست نہیں۔ اشیاء کے حوالے سے ہے۔ جو چیخوف اور موپاساں اور دنیا کے دوسرے بڑے فنکاروں کا طریقہ کار ہے۔ THREE BEAUTIES میں چیخوف موسم فضا، مقامی خصوصیات اور دیکھنے والی آنکھ کی جذباتی کیفیات کے ذریعے تین خوبصورت عورتوں کے حسن کی الگ الگ تصویریں کھینچتا ہے۔ ورنہ کتابی چہرہ، ستواں ناک، اور نرگسی آنکھوں سے آپ کتنے چہرے بنائیں گے۔ مصوّر کے پاس وسائل ہیں وہ شاعر اور افسانہ نگار کے پاس نہیں۔ اور اس کمی کو افسانہ نگار اظہار بیان کے مختلف طریقوں سے پورا کرتا ہے۔ بیدی بارش کی کیفیت بارش میں بھیگی ہوئی اشیاء کے ذریعے بیان کرتے ہیں۔ اشیاء کے بیان میں بھی بیدی مانوس اشیاء اور مانوس ناموں سے گریز کرتے ہیں تاکہ منظر زیادہ سے زیادہ خصوصی، اچھوتا اور منفرد بنے ورنہ میز کے پاس کرسی تو ہر گھر میں ہے اور ہر آنگن میں نیم کا درخت بھی ہوتا ہے۔ اور ہر نکڑ پر پنواڑی کی دکان

پر ریڈیو بھی بجتا ہے۔ ایسے سامنے کے مناظر کا پیش پا افتادہ بیان فنکارانہ تصویر گری کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتا۔ بیدی کے اسلوب کی سب سے بڑی خصوصیت گلی شی دروبست اور گلی شی پیکروں سے نہایت سوچا سمجھا اور شعوری گریز ہے۔ وہ نہیں چاہتے کہ قاری رواں اسلوب پر بہتا چلا جائے۔ اور مانوس لفظوں کے شیشے سے مانوس چیزوں کو دیکھے کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ سہل میڈیم کے ذریعے کیا ہوا سہل مشاہدہ ذہن پر کوئی نقش نہیں چھوڑتا۔ ابوکر رودو، قطب سید حسین منی کا مزار شریف، سفرینا کا گلاب، ورونا کی بارہ سنگی گھوڑی، کیسے حاضراتی الفاظ ہیں، کم مانوس ہونے کے سبب کیسی تازگی رکھتے ہیں۔ نثر کے آہنگ میں ان لفظوں کی موسیقی کیسے پوری تصویر کو رنگ وصوت کے پر اسرار طلسم میں بدل رہی ہے۔

بیدی کا افسانہ ایک جڑاؤ زیور کی صناعی لئے ہوتا ہے۔ آبدار موتیوں کے ٹھاٹ میں ایک دمکتے ہوئے نگینہ کی مانند بولتی ہوئی تصویر، اور اس کے پہلو میں ضرب الامثال یا لوک گیتوں کے موتیوں کے دائرے میں اسطور یا علامت کا دوسرا نگینہ۔ بیدی کے جملوں کی پیچیدگی اس تہداری کا نتیجہ ہے۔ بیدی کا مفکرانہ ذہن اپنی زمین کی تہذیبی روایات اور ایک پوری نسل کی دانشمندی کا عرق لئے ہوئے ہے۔ بیدی کے یہاں زبان سے شاعرانہ پن پیدا کرنے کی کوشش نہیں بلکہ شاعرانہ تخیل کا وہ کیمیاوی عمل ملتا ہے جو حقیقت کو ایک فنکارانہ معروض میں بدل دیتا ہے۔ دیکھئے لفظوں کے ذریعہ وہ کیسی مجسمہ سازی کرتے ہیں۔

> ''جوگیا کا چہرہ سومنات کے مندر کے پیش رخ کی طرح چوڑا تھا، جس میں قندیل جیسی آنکھیں رات کے اندھیرے میں بھٹکے ہوئے مسافروں کو روشنی دکھاتی تھیں۔ مورتی میں ناک اور ہونٹ زمرد اور یاقوت کی طرح ٹنکے ہوئے تھے۔'' (جوگیا)

بیدی الفاظ کے حاضراتی اور صوتی امکانات سے بخوبی واقف ہیں۔ اور نہایت غیر رسمیہ اور خلاق طریقہ پر ان کا استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً ''ماں نے اپنے بوڑھے چرخ چوں گھٹنوں پر ہاتھ رکھ کر مشکل سے کہا'' یا پھر ''سکھیا کے سر میں رات کے سوئیل کے چکر باقی تھے۔ لاری کی گھوں گھوں جھرا ابھی تک اس کے کانوں میں گونج رہی تھی اور اسے گھیرے آرہے تھے۔'' بیدی محاوروں کا استعمال بھی اسی پیکر سازانہ طریقہ پر کرتے ہیں۔ ''محلّہ بجاری کی عورتیں ابھی تک دلہن

کا کھرا کھوٹا پرکھنے آ رہی تھیں۔ دلہن کھری تھی بانسے کا سونا جس دھرم کانٹے میں تول ہو۔" یہی عالم ان کی تشبیہات کا ہے۔ جن سے وہ ایک نہیں بلکہ متعدد حقائق کو گرفت میں لیتے ہیں۔ مثلاً

"ڈوبتے ہوئے سورج کی کرنیں ابھی تک لیموں کی طرح ترش تھیں، اور ملی جلی سرخ رنگوں سے بھری ہوئی آنکھوں نے انہیں چکھنے سے انکار کر دیا تھا۔"

وہ بات پیدا ہوتی ہے کہ یہ کہنا مشکل ہے کہ انسانی جسم کہاں ختم ہوتا ہے اور فطرت کہاں سے شروع ہوتی ہے۔ ذرا دیکھئے تو ڈیل کی تصویر میں سہاگ رات کا انتظار کرتی ہوئی دلہن کا تخیل کیسے ایک استعارے کی شکل میں مظاہر فطرت اور انسانی جسم کو اپنی گرفت میں لیتا ہے۔

"سکھیا کے کمرے کی کھڑکی سے دور زمین کا اونچ نیچ دوشیزہ کی ان دیکھی چھاتیوں کی طرح دکھائی دیتا تھا۔ ان ٹیلوں کے قریب کسی کھیت کی پیلی سرکی ہوئی انگیا سی بن گئی تھی۔ زمین اپنی عریانی کو چھپانے کے لئے دھند کی چادر لپیٹتی تھی لیکن سورج اس کی ساری چادر کو کھینچ لیتا تھا۔ آخر زمین بے بس ہو کر پڑی رہی۔ (چیک داغ)

اور آخر میں "اپنے دکھ مجھے دے دو" کا یہ اقتباس دیکھئے جو خالص شاعرانہ تخیل کی ہی تخلیق ہے جس میں دانائے راز کی بصیرت اور زندگی کے المیہ شعور کی زائیدہ دردمندی ایک دوسرے میں تحلیل ہو گئے ہیں۔

"اور پھر سے لیٹتے ہوئے بابو دھنی رام آسمان پر کھلے ہوئے پرماتما کے گلزار کو دیکھنے لگتے اور اپنے من کے بھگوان سے پوچھتے "چاندی کے ان کھلتے بند ہوتے پھولوں میں میرا پھول کہاں ہے۔" اور پھر پورا آسمان انھیں درد کا ایک دریا دکھائی دینے لگتا اور کانوں میں ایک مسلسل ہاؤ ہو کی آواز سنائی دیتی جسے سنتے ہوئے وہ کہتے۔"

"جب سے دنیا بنی ہے۔ انسان کتنا رویا ہے۔" اور وہ روتے روتے سو جاتے۔"

مختصر یہ کہ بیدی کی زبان کے متعلق شکایتیں زبان کو افسانوی مواد سے الگ کر کے دیکھنے کا نتیجہ ہیں۔ بیدی کا افسانہ ایک ہرے بھرے درخت کی مانند گنجان ہوتا ہے۔ اور زبان کی جڑیں

افسانوی مواد کی سخت پتھریلی زمین میں دور تک پھیلی ہوتی ہیں۔ مواد خود اپنا اسلوب ڈھالتا ہے اور یہ مواد بڑا ارضی ٹھوس اور گاڑھا ہے۔ زندگی ہی کی مانند بے ہیئت اور کھرا۔ بیدی کے بیانیہ کی شاعرانہ شدت تجریدیت کی نہیں ٹھوس پن کی زائیدہ ہے۔ ان کے یہاں کرداروں گاؤں محلوں، اور سڑکوں کے کیسے عجیب وغریب نام ہیں۔ اور پھر ہر گاؤں کی اپنی ایک کیفیت ہے۔ ہر محلے اور ہر سڑک کی اپنی ایک منفرد شخصیت ہے۔ ہر گھر اور ہر پریوار کی اپنی ایک تہذیبی فضا ہے۔ ہر آنگن کے اپنے رسم ورواج تہوار اور توہمات ہیں۔ گھر کا اثاثہ، ملبوسات اوزار، اشیاء اور پکوان ہیں۔ پھر کہانی، کردار جذباتی کشمکش، ڈرامائی تصادم اور انسانی فطرت اور کائنات کے اسرار و رموز ہیں۔ اور یہ سب کچھ سفید کاغذ پر سیاہ الفاظ میں قید ہے۔ نظریں الفاظ پر پڑتی ہیں تو ذہن تصویروں کا نگارخانہ بن جاتا ہے۔ استعاروں کی دھنک پھوٹتی ہے۔ علامتوں کے کنول ٹوٹتے ہیں اور اساطیر کے جنگل بانپتے ہیں۔

بیدی کے ابتدائی افسانوں کا اسلوب حاضراتی اور مرقع سازانہ ہے۔ آخری دور کے افسانوں میں سوچ کا عنصر غالب آجانے کی وجہ سے وہ زیادہ تجریدی اور OPAQUE بن گیا ہے۔ تجریدیت کا یہی عنصر انھیں جدید تجریدی افسانہ نگاروں سے قریب کرتا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں ہے کہ جدید تجریدی افسانہ کے علم برداروں کو "حجام الہ باد کے" "جوگیا" "یوکلپٹس" وغیرہ میں نئے افسانہ کے خدوخال نظر آئے۔ ان افسانوں میں نہ تو پلاٹ اور کردار کا مانوس نظم و ضبط ملتا ہے نہ دیگر لوازمات افسانہ کی رسمیہ ترتیب۔ اس لئے "یوکلپٹس" کافی مبہم افسانہ بن جاتا ہے۔ افسانہ کو بار بار پڑھنا اور اس پر کافی سوچ بچار کرنا پڑتا ہے، جب جا کر معنی کی کچھ تہیں کھلتی ہیں۔ یہی ابہام "کلیانی" میں بھی نظر آتا ہے۔ "سونفیا" میں بات در پردہ کہی گئی ہے اور در پردہ ہی رہتی ہے۔ ابہام بیدی کے طریقۂ کار کا جز کبھی نہیں رہا۔ وہ ہمیشہ بات تہدار کہتے ہیں اور ظاہر ہے تہدار بات سادہ بیان کی بجائے رمز و کنایہ کا وسیلۂ اظہار پسند کرتی ہے۔ لیکن رمز و کنایہ کو تعقید بیان سے ہمیشہ پاک رکھتے ہیں۔ ان کی تہداری معنوی تعقید کی شکار نہیں ہوتی۔ اور اشاریت معمہ نہیں بنتی۔ معنوی پیچیدگی کو ژولیدہ بیانی سے بچائے رکھنا کھری فنکاری ہے۔ میرا خیال ہے کہ بیدی کے افسانوں کا کہانی پن، واقعات کی ترتیب، کرداروں اور واقعات کا وہ باہمی جدلیاتی عمل جو کہانی کو پلاٹ میں بدلتا ہے ان کے افسانوں کی پیچیدگی اور تہداری کو ایسے ابہام سے بچائے رکھتا ہے جو مثلاً "یوکلپٹس" کو ایک مشکل افسانہ بناتا ہے۔ اس افسانہ میں "بیانیہ" واقعات" کردار اور

خیالات کی رو کو بیان کرنے کا کام نہیں کرتا بلکہ ایسا لگتا ہے کہ واقعات کو واقعات اور خیالات کی رو باہم مل کر ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو کر اس بیانیہ کی تشکیل کرتے ہیں جو بظاہر ایک لسانی ساخت سے اپنی شناخت کراتا ہے۔ یہ لسانی ساخت تجربیت کا فریب پیدا کرتی ہے۔ اس فریب کے پیچھے افسانوی حقیقت کا پورا کاروبار ہوتا ہے۔ ہم بے خبری سے بیانیہ کی تہ کو چیر کر حقیقت کو چھو رہے ہوتے ہیں۔ اس کے بیانیہ کی حسن اسلوبی تجریدیت نہیں بنتا، تجریدی افسانہ کا مسئلہ ہوتا ہے۔ افسانے میں افسانوی حقائق اور بیانیہ گتھم گتھا ہیں بیانیہ حقائق کو سمجھا نہیں پاتا۔ وہ حقائق کی گتھیوں کو سلجھائے بغیر ان کی روح تک پہنچا پاتا ہے۔ ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ بیدی کی رومانیت کی جس تجسیم کو بیدی پیش کرنا چاہتے ہیں وہ تو ٹھوس حقائق کے ذریعہ ممکن ہے نہ کہ تجریدی بیانیہ کے ذریعہ۔ تجریدی بیانیہ میں زندگی کے ٹھوس حقائق اور محسوس تجربے نہیں ہوتے اور ٹھوس حقائق و واقعات جب تک سوچتے ہوئے بیانیہ کے پر لگا کر نہ اڑیں مابعد الطبیعیات کی تجریدی فضاؤں میں پرواز نہیں کر سکتے۔ اور آپ جانتے ہیں "بیدی کی رومانیت" دونوں چیزوں کی ضرورت ہے۔

آپ دیکھئے تو سہی کہ بیدی کی زبان پر تنقید کا کام کتنا مشکل ہو گیا ہے۔ چند الفاظ کے غلط یا غیر ضروری استعمال کی نشاندہی یہ دکھانے سے قاصر ہے کہ بیدی کے مختلف افسانوں میں زبان کا استعمال کتنی مختلف اور متنوع سطح پر ہوا ہے۔ اور انھوں نے بعض اوقات تو زبان سے وہ کام لینے چاہے ہیں جس کے لئے زبان —— کم از کم اردو افسانہ کی زبان —— نہ تیار تھی نہ رضامند۔ اردو کے دوسرے نقادوں کی مانند مجھے بھی بیدی کی بعض کہانیوں میں زبان کے اکھڑے اکھڑے ہونے کبھی خشک اور کبھی سخت اور کبھی ثقیل ہونے کا احساس ہوا ہے۔ کبھی یہ بھی خیال آیا ہے کہ میں بیدی کے پاس بیٹھا ہوتا تو فلاں پیراگراف کو زیادہ سلیس، شستہ اور رواں بنا دیتا۔ اوپیندر ناتھ اشک کی طرح میں نے یہ بھی سوچا ہے کہ "لمبی لڑکی" میں سے جس عیب کو شمس الرحمن فاروقی "حشو و زوائد برائے بیت" کہتے ہیں کتنا کاٹا چھانٹا جا سکتا ہے۔ میں اس خوش فہمی میں مبتلا نہیں ہوں کہ بیدی کی تمام کہانیوں میں وہ جادو ہے کہ قلم سے نکلتے ہی قاری کے دل پر نقش ہو جاتی ہیں۔ بعض کہانیوں سے تو قاری کو باقاعدہ گتھم گتھا ہونا پڑتا ہے۔ اور اس جد و جہد کا آغاز ہی کہانی کی زبان سے ہوتا ہے۔ جیسے جیسے قاری کہانی کی گہرائیوں میں اترتا جاتا ہے زبان و بیان کی وہ امواج تند و تیز جو کبھی ہڑبڑا دیتی تھیں جو کبھی آنکھوں کو سرخ اور دانتوں کو کھارا بناتی تھیں وہ نیچے گہرائی میں شانت سمندر

کا روپ اختیار کرتی ہیں۔ پھر تو زبان کے تجربے کو افسانے کے تجربے سے الگ کرنا تک مشکل ہو جاتا ہے۔ "متھن" کو پڑھ کر پاس آخری آخری روکی جھجکی "غیر رنگین" "غیر سلیس" "غیر رواں" زبان میں ہی ممکن تھا۔ جو شکستہ رنگ، بدصورت، دکھیں نکلی ہوں، اور ننگے مجسموں کا پتھریلا پن رکھتی ہے۔ یہ بازار "پان شاپ" کے بیگم بازار سے مختلف ہے۔ "پان شاپ" میں افسردگی اور غنودگی ہے۔ اس لئے اس کی زبان میں آنسوؤں کی نمی ہے۔ "متھن" کی زبان میں سنگ ریت سے ذرات کی جھلملاہٹ ہے۔ رنگ کی رنگینی، کیچڑ کا ذکر تو منٹو بھی اپنے افسانہ "بو" میں کرتا ہے۔ اور بو بھی دو جوان جسموں کے "متھن" ہی کا افسانہ ہے۔ لیکن "بو" روح کی اڑان کا افسانہ ہے۔ اور بیدی کا "متھن" بوڑھے زرد دونوں کے بدن پر جھریوں کی کہانی ہے۔ اس لئے "بو" کی زبان میں باوجود بھیگی چیزوں اور زمین کی چادروں اور کیچڑ اور کوٹھے کا ذکر کے وہ سبک ساری ہے جو بدن کو زمین سے آسمان کی طرف اٹھاتی ہے۔ جبکہ "متھن" کی زبان میں وہی بوجھل پن ثقالت اور پتھریلا پن ہے جو مجسمہ کو صرف یہ کہ زمین سے بلند ہونے نہیں دیتا بلکہ مجسمہ کو زمین میں گاڑتا ہے۔

اگر ہم کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر کی مثال سامنے رکھیں تو زبان کی بات واضح ہو جائے گی۔ عموماً یہ بات تسلیم کی جاتی ہے کہ بیدی ان دونوں حتیٰ کہ منٹو اور عصمت سے بھی بڑے فنکار ہیں۔ سوال یہ ہے کہ فنکارانہ عظمت کا راز ان کے کرافٹ میں ہے یا آرٹ میں؟ — جہاں تک کرافٹ کا تعلق ہے کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر ان سے بہت آگے ہیں۔ تکنیک وغیرہ کے بہت سے تجربات دونوں نے کئے ہیں۔ لیکن ان دونوں کا تخیل اتنا طاقتور نہیں جتنا کہ بیدی کا ہے۔ حیات انسانی کے جن اسرار و رموز کو بیدی کا تخیل بے نقاب کرتا ہے ان تک سوائے منٹو کے کسی اور کی رسائی نہیں ہوئی۔ لیکن کرشن چندر اور قراۃ العین حیدر کی زبان بیدی سے زیادہ شستہ شائستہ اور شاعرانہ ہے۔ ایک معنی میں دیکھئے تو دونوں فنکار زبان ہی سے اپنا جادو جگاتے ہیں۔ واقعات کی ایجاد اور کردار نگاری میں جہاں تخیل اپنا کام نہیں کرتا وہاں یہ دونوں فنکار زبان کی چابک دستی سے اپنا تخلیقی مرحلہ پار کر لیتے ہیں۔ زبان جب تخیل کی ایجادی قوتوں کا ہتھیار بنتی ہے تو تخلیقی شان پیدا کرتی ہے، ورنہ اپنی شیریں بیانی پر قانع رہتی ہے۔ بیدی زبان کی نغمگی پر قناعت نہیں کرتے۔ ان کی قوت ایجاد غیر معمولی ہے۔ نت نئی کہانیاں، واقعات اور کردار تراشتے رہتے ہیں۔ ان کی زبان کو دو مختلف سطحوں پر کام کرنا پڑتا ہے۔ نغمگی سے لے کر ٹھوس جزئیات نگاری

تک زبان کے تمام بوقلموں روپ ان کے یہاں مل جائیں گے۔ ان کی زبان کے جو روپ انھیں افسانوں میں ملتے ہیں جن میں ان کا تخیل اپنی طاقت کا بھرپور استعمال کرتا ہے۔ مثلاً ''گرہن''، ''دس منٹ بارش میں''، ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' وغیرہ۔ جہاں تخیل کا درجۂ حرارت کم ہے جیسے ''موت کا راز''، ''دو بہن''، ''قبل''، ''کہاں'' ان کا بیان بھی کم ہے۔ یہ بات ہم تو انھیں بیدی کے لیے نہیں کہتے۔ ان کی بہت سی کہانیوں میں تمام زبان کا حسن برقرار رہتا ہے۔ دراصل وہ شروع ہی سے اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ افسانہ میں ایسے مواقع آنے نہ پائیں جہاں زبان کا پایہ اول کم ہو جائے۔ مثلاً افلیقی اور ... یا محض حقیقت نگاری کا روپ اختیار کر لے۔ افسانوں میں ایسے تجربے پیدا ہوتے ہیں تو ان سے کئی کاٹ جاتی ہیں۔ بیدی ایسا نہیں کرتے۔ یہی سبب ہے کہ بیدی کے یہاں زبان کا کوئی بنا بنایا روپ نہیں۔ ہر افسانہ میں انھیں ایک نئی زبان گھڑنی پڑتی ہے۔ ان کا ہر افسانہ زبان کے ساتھ نئے برتاؤ کا تقاضہ ہے۔

''گرہن'' اور ''دانہ و دام'' کو پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ بیدی شروع ہی سے ایک پختہ فنکارانہ ذہن لے کر ادب میں آئے تھے۔ ان کے بالکل ابتدائی افسانوں میں بھی رومانیت سے کنارہ کر حقیقت نگاری کے دائرے میں قدم رکھنے کی وہ کشمکش نظر نہیں آتی جو ان کے ہم عصروں میں کئی منٹو جیسے بڑے حقیقت نگار کے یہاں بھی نمایاں ہے۔ ایسا کہیں نہیں ہوتا کہ بیدی اپنے تخلیقی ارتقا کے دوران ایک مرحلے میں خود فریب خواب، رومانی شیرینی کے چٹخارے لیتے رہے ہوں اور بعد میں ان کا فریب شکستہ ذہن کڑواہٹ کے گھونٹ پینے لگا ہو۔ یہی سبب ہے کہ رومانیوں کی طرح حسین کو حسین تر بنا کر پیش کرنا اگر انھیں گوارا نہیں تھا تو سفاک حقیقت نگاروں یا نیچرلسٹوں کی طرح رومانیت سے ردعمل کے طور پر — بدصورت کو زیادہ بدصورت بنا کر پیش کرنا بھی انھوں نے پسند نہیں کیا۔ بیدی کی سنبھلی ہوئی فنکارانہ نظر حسن اور بدصورتی دونوں کو زندگی کی ایک حقیقت اور فن کے موضوع اور مواد کے طور پر قبول کرتی ہے۔ آنگن کی موری اور چاندنی رات کے درمیان کسی ایک کا انتخاب کرنے سے انھوں نے ہمیشہ احتراز کیا ہے۔ نہ صرف یہ کہ انھوں نے دونوں کو قبول کیا بلکہ دونوں کو متبادل اور متضاد سمجھنے کی بجائے انھیں تجربات کے ایک ہی سلسلے کی مختلف کڑیاں سمجھا۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے سمجھا اور درست سمجھا کہ آنگن کی موری اور چاندنی رات کے درمیان تجربات اور منظر ناموں کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جو فنکارانہ ذہن کو دعوت مشاہدہ دیتا

ہے۔ اور تخیل کو کل بدنی اور پیپ بہتے ہوئے ناسوروں کی جزیہ تجسیم کا اسیر ہونے نہیں دیتا۔

بیدی کے پہلے مجموعے "گرہن" ہی سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے۔ اب تو افسانوں کا یہ مجموعہ ہمارے ادب کا کلاسک بن چکا ہے۔ اس کی اشاعت کے وقت بھی اس کی پذیرائی جس پرجوش انداز میں ہوئی وہ اس بات کا ثبوت ہے کہ قارئین نے اس میں نوشبابانہ احتجاج و بغاوت سے بلند ذہنی پختگی، ذہنی رچاؤ اور دانشمندانہ بصیرت کی ایسی جھلکیاں دیکھیں کہ بے ساختہ اس کے گرویدہ ہو گئے۔ یہ پختگی بیدی کی تازہ ترین کہانیوں تک برقرار رہی ہے۔ یہی سبب ہے کہ بیدی کا فنی اور تخلیقی ارتقا ایک خام ذہن کا پختہ ذہن کی طرف نہیں، بلکہ ایک پختہ ذہن کا فنی تکمیل کے ارفع مقامات کو چھونے کی تصویر پیش کرتا ہے۔

بیدی کے ابتدائی افسانوں میں سوچ کا روپ استعاراتی ہے استعارہ کبھی واقعہ یا منظر کی شکل اختیار کرتا ہے کبھی اساطیر کی۔ آخری عمر کے افسانوں میں سوچ زیادہ تجریدی بنتی ہے اور وہ بیدی کے مخصوص طنز و ظرافت میں رنگی ہوتی ہے۔ جب افسانوں میں قصہ، واقعات، کردار، مناظر وغیرہ ٹھوس اور نکیلے نہیں ہوتے، یعنی افسانوی مواد پتلا ہوتا ہے۔ تو سوچ ایک دبیز دھند کی مانند پورے افسانہ پر لہرانے لگتی ہے۔ اس دھند میں افسانہ کی زمین گاہ گاہ نظر آ جاتی ہے۔ لمحہ بھر کے لئے کرداروں کے سائے ابھرتے ہیں اور ڈوب جاتے ہیں۔ کبھی کبھار واقعات کی چٹانیں نظر آ جاتی ہیں۔ اور پھر دھند کی چادر انھیں نظروں سے اوجھل کر دیتی ہے۔ اس کے برعکس ابتدائی افسانوں میں افسانوی لینڈ سکیپ صاف اور شفاف ہے۔ کرداروں کے نقوش واضح ہیں۔ واقعات کی چٹانیں سلسلہ وار ابھری ہوتی ہیں۔ جہاں جہاں سوچ کا عنصر ہے وہ چٹان کی کسی دراڑ میں سے نکلی ہوئی جھاڑی کی مانند اس کا فطری جزو ہے۔

"جنازہ کہاں ہے" میں افسانوی مواد اتنا پتلا ہے کہ خیالات کا وزن برداشت نہیں کر پاتا۔ اگر اس افسانہ میں خیالات کا بہاؤ ہوتا تب بھی بات بن جاتی کہ ذہن بہاؤ میں بہتا چلا جاتا۔ لیکن یہاں تو سوچ کی وہ دھواں دھواں کیفیت ہے کہ دم رکتا ہے۔ اس کے برعکس "صرف ایک سگرٹ" "مکتی بودھ" "ایک باپ بکاؤ ہے" کامیاب افسانے ہیں ان سب میں سوچ کا عنصر گہرا ہے۔ لیکن سوچ یہاں دھند یا دھواں نہیں بنتی بلکہ ہر افسانہ میں اس کے موضوع اور مواد کے مطابق ایک جدا رنگ اختیار کرتی ہے۔ اور افسانوی واقعات اور کرداروں کے ذریعہ قابو میں رہتی ہے۔

ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سوچ کی مبہم دھند کرداروں اور واقعات کو ملفوف نہیں کرتی بلکہ انہیں نمایاں کرنے کا کام کرتی ہے۔ کیونکہ اسکے چھٹتے ہی ہم کردار یا واقعہ کو زیادہ صاف شکل میں دیکھ سکتے ہیں۔ گویا یہ دھند کا مبہم غبار یہاں چھانے کی بجائے چھٹنے کی طرف مائل ہے۔

"صرف ایک سگریٹ" میں بوڑھے کے خیالات کا تلازمہ افسانوی واقعات کا پیدا کردہ اور ان سے منسلک ہے۔ بوڑھے کے خیالات میں ایک ایسے ذہن کی تصویر ملتی ہیں جو انسانی تعلقات کے زاویہ دار رنگی تصادمات کے بحران سے گزر رہا ہے۔ خیالات کی رو یہاں تخلیقی روشنی کا ذریعہ ہے۔

"تجم الہ آباد کے" میں کوئی واقعات اور کردار فی نفسہ اہم اور دلچسپ نہیں شہر کی فضا کو اہمیت حاصل ہے۔ خیالات کی رو یہاں اسی فضا کو نمایاں کرنے کا کام کرتی ہے۔ خیالات میں منطقیت اور منطق کی بجائے NONSENSE کا عنصر غالب ہے۔ جو افسانے کی ABSURD فضا سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے۔ خیالات کی رو پیچیدہ کی نادر احساسات کی بجائے اس تہذیب خرافات کے سامنے گزرتے ہیں جو اس عجیب و غریب صورت حال کی زائیدہ ہے جس میں انسان کا آدمی کی سیاسی بیماری کا استعارہ ہو جیسے اس شخص جنت کی جو ہیت میں نظر آتا ہے۔ گو شرکت اور تجربوں کی دلچسپی اور سرگرمیوں کا بیان افسانے میں خیالات کی رو کا تجزیہ بھی دھند میں بدلنے نہیں دیتے۔ بلکہ اسے شوخی اور ارضی بناتا ہے۔ یہ افسانہ انجانی پر فریب حد تک انشائیہ نظر آتا ہے۔ لیکن یہ افسانہ کیونکہ انشائیہ کے برعکس وہ واقعات اور اشخاص کے ذریعہ ایک صورت حال کی تعمیر کرتا ہے جو استعارہ بنتی ہے ہماری سیاسی صورت حال کا۔ انشائیہ مماثلت کو بیان کرسکتا ہے، مماثلت کو زندہ تجربے میں نہیں بدل سکتا کیونکہ اس کے پاس وہ عمل کے لیے جو مسالہ درکار ہے نہیں تھے۔ افراد تھے، اور واقعات انشائیہ اس سے اگر قطعی طور پر محروم نہیں بھی ہوتا تب بھی اس کا استعمال افسانوی ڈھنگ سے نہیں کرپاتا کیونکہ اس کے پاس افسانوی تکنیک نہیں ہوتی۔ اور اس کا سروکار اسلوب کی جلوہ فروشیوں سے زیادہ ہوتا ہے۔

سچ بات تو یہ ہے کہ بیدی کے یہاں بیانیہ اسی وقت تخلیقی آب و رنگ پیدا کرتا ہے جب اس کا استعمال واقعہ، کردار، منظر اور جذبہ و احساس کے بیان کے لئے کیا جاتا ہے۔ جب افسانوی مواد گاڑھا، سنگین اور ارضی ہوتا ہے تو بیدی کی زبان و بیان کے جوہر کھلتے ہیں۔ بیدی کے یہاں زبان کا اپنا الگ سے کوئی حسن نہیں جیسا کہ کرشن چندر کے یہاں ہے۔ لیکن زبان جب چیزوں

عورت کے اسطور کی تشکیل اور تکمیل

○ اپنے دُکھ مجھے دے دو

"اپنے دکھ مجھے دے دو" بیدی کا شاہکار افسانہ ہے۔ یہ بات تو بیدی کے سبھی پرستار قبول کرتے ہیں۔ لیکن افسانہ کی تعبیر میں اکثر و بیشتر سہو ہو جاتا ہے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ افسانہ کی ہیروئن، یعنی اندو کا کردار ایک مثالی عورت کا کردار ہے۔ وہ ایک آئیڈیل عورت ہے جس میں اچھی عورت کے سب گن سما گئے ہیں۔ ہم سوچتے ہیں کاش ہماری بیویاں بھی ایسی ہوتیں تو زندگی کیسی خوشگوار گذرتی۔ عورتیں بھی اسے دیکھ کر رشک کرتی ہوں گی کہ وہ اندو جیسی گنونتی کیوں نہیں۔

اب ہمارا ادبی تجربہ بتاتا ہے کہ مثالی کرداروں کے افسانے اور ناول آرٹ کے اچھے نمونے نہیں ہوتے۔ ان میں تعلیم اور اخلاق تلقین کا میلان ہوتا ہے۔ مثلاً نذیر احمد کے ناول۔ اکبری ان کا مشہور مثالی کردار ہے جو چیخ چیخ کر کہتا ہے۔ عورت کو اس کے جیسا ہی سگھڑ، سلیقہ مند خوش اطوار اور خوش اخلاق ہونا چاہیے۔ آپ ڈپٹی صاحب کو اپنے دکھ مجھے دے دو پڑھایئے اور کہئے کہ دیکھئے اس میں بھی ایک مثالی عورت کا کردار پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ پڑھتے ہی ڈپٹی صاحب کی کان کی لویں سرخ ہو جائیں گی اور پیشانی پر بل پڑ جائیں گے۔ ان کی نظروں میں تو یہ افسانہ حد درجہ اخلاق سے گرا ہوا عریاں اور فحش ٹھہرے گا۔ وہ تو کہیں گے اس کا وہ حصہ تو بہت ہی خراب ہے جس میں سسر اسسر تو بہو کو کبھی بیٹی سمجھتا ہے کبھی بہو، کبھی بیوی، کبھی محض ایک عورت۔ لاحول ولاقوۃ!

بات دراصل یہ ہے کہ افسانہ میں اندو ایک اخلاقی وجود نہیں ہے جو کہ ڈپٹی صاحب کو پسند ہے بلکہ ایک نسائی وجود ہے۔ افسانہ میں اندو ایک عورت ہے اور عورت ہی کی طرح جیتی اور

سانس لیتی ہے۔ وہ جو کچھ بھی کرتی ہے ایک عورت کی مانند کرتی ہے مثالی، یا اخلاقی یا آدرشی عورت کی مانند نہیں۔ وہ ایک عام ہندوستانی عورت ہے۔ بالکل پڑھی لکھی نہیں ہے۔ سمجھ بوجھ اور فہم و فراست بھی غیر معمولی نہیں ہے۔ اس نے دنیا بہت کم دیکھی ہے۔ دنیا کا اور لوگوں کا تجربہ بھی بہت وسیع نہیں ہے۔ اپنے شوہر مدن کی جلی کٹی اور طنز و تشنیع کا اس کے پاس کوئی تیکھا، مسکت اور دندان شکن جواب نہیں ہوتا۔ اسی لیے شوہر کے ساتھ لڑائی ایک طرفہ مدن کی طرف سے ہوتی ہے۔ وہ تو صرف جھیلتی رہتی ہے۔ ہاں ایک بات وہ ایسی کہہ دیتی ہے جو مدن کیا قاری کو بھی چھو جاتی ہے۔ مثلاً شادی کی پہلی رات ہی کو مدن جب اپنے دکھ بھرے بچپن، اپنے خاندان کے مصائب اور ماں کی بیماری کا ذکر کرتے کرتے رونے لگتا ہے تو اندو اس کے دونوں ہاتھ پکڑ کر کہتی ہے۔ "میں تم سے ایک چیز مانگتی ہوں" "اپنے دکھ مجھے دے دو" یہ بات اندو کی اپنی ہے۔ اس کے دل سے نکلی ہے۔ اس نے کسی سے سیکھی نہیں۔ یہ ایک بہت سیدھی سادی بات ہے جو اس کی معمولی سیدھی سادی شخصیت سے نکلی ہے۔ لیکن ان چند لفظوں میں بے غرض ایثار نفس شخصیت محبت کے جیتے جاگتے جذبے ، اور اپنے لئے نہیں دوسروں کے لئے جینے کی وہ تڑپ اور لگن نظر آتی ہے جو بہت کم لوگوں میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ یہ الفاظ اخلاقی عورت کے نہیں بلکہ ایک زندہ نسائی وجود کی ترجمانی کرتے ہیں۔

اندو افسانہ کا ایک کردار ہے۔ افسانہ کے باہر اس کا کوئی وجود نہیں۔ وہ اچھی عورت افسانہ کے اندر ہی ہے افسانہ کے باہر نہیں۔ اندو جو کچھ ہے اسے بنانے میں وہ واقعات بہت اہم رول ادا کرتے ہیں جو افسانہ میں رونما ہوتے ہیں۔ یہ واقعات ایک مخصوص پریوار کے ہیں جو بہت تعلیم یافتہ اور مہذب نہیں۔ پیسے ٹکے کے اعتبار سے بھی بہت سکھی نہیں۔ مدن کا بیوپار بہت اچھا نہیں چل رہا۔ مدن کے دو بھائی، ایک بہن اور ایک بوڑھا باپ ہے۔ بوڑھے باپ کی طبیعت بہت اچھی نہیں رہتی وہ دل کا مریض ہے۔ اس کی بیوی، مدن کی ماں تپ دق کی مریض تھی۔ بابو دھنی رام کی پوری زندگی اسے دوائیں کھلاتے اور اس کی تیمارداری کرتے گذری۔ اندو خوبصورت اور صحت مند عورت تھی۔ اسے دیکھ کر بابو دھنی رام خوش ہوتے کہ گھر میں صحت مند عورت کا وجود فی نفسہٖ بابو دھنی رام کے لئے ایک نیا انوکھا اور خوبصورت تجربہ تھا۔ اندو کی موجودگی سے گویا گھر کی فضا روشن ہو جاتی ہے بیشک بابو دھنی رام کے لئے اندو بہو تھی، بیٹی تھی اور وہ اس کا بہت خیال کرتے تھے۔ دودھ کا گلاس بھر کر زبردستی اسے پلاتے تھے۔ حالانکہ اندو کو دودھ پسند نہیں تھا۔ وہ ریلوے میں

ملازم تھے۔ جب ان کا تبادلہ سہارن پور ہوگیا تو ایک بڑے ڈھنڈار مکان میں وہ خود کو بہت تنہا محسوس کرنے لگے اندو بچوں سمیت وہاں پہنچ گئی تو گھر میں بہار آ گئی۔ ایک خوبصورت عورت گھر کے جس حصہ اور کونے میں ہوتی ہے، باورچی خانہ میں روٹی بناتے ہوئے، چوکڑی پر کپڑے پانی سے دھوتے ہوئے، انگنائی سے سوکھے کپڑے سمیٹتے ہوئے، بچوں کو لوری سنا کر سلاتے ہوئے، وہ جو بھی کام کرتی ہو اور گھر کے جس حصہ میں ہو وہ چمک اٹھتا ہے۔ پُراسرار حسن کی روشنی سے جگمگانے لگتا ہے۔ یہ قدرت کا فینومینا ہے اور اس میں انسان کی سعی کرنے کو کوئی دخل نہیں۔ جب کوئی پڑوس کی عورت بابو دھنی رام کے سامنے ہوکے پیارے پن اور سڈول جسم کی باتیں کرتی تو وہ خوشی سے پھول جاتے اور کہتے "ہم تو دھنیہ ہوگئے اِی چھندی ماں۔ شکر ہے ہمارے گھر میں بھی کوئی حسن والا دیو آیا۔

اور پھر لیٹتے ہوئے بابو دھنی رام آسمان پر کھلے ہوئے پرماتما کے گلزار کو دیکھتے رہتے اور اپنے من کے بھگوان سے پوچھتے "چاندی کے ان کھلتے بند ہوتے ہوئے پھولوں میں میرا پھول کہاں ہے۔ اور پھر پورا آسمان انھیں ایک درد کا دریا دکھائی دینے لگتا اور کانوں میں ایک مسلسل ہا ؤ ہو کی آواز سنائی دیتی جسے سنتے ہی وہ کہتے "جب سے دنیا بنی ہے انسان کتنا رویا ہے اور وہ روتے روتے سو جاتے۔"

یہ متصوفانہ شخصیت اندو کے حسن کو بھی تاروں کی طرح قدرت کا ایک کرشمہ سمجھتی۔

اندو سہارن پور سے واپس آتی ہے تو مدن پوچھتا ہے۔ بابو جی تم سے بہت خوش تھے۔

"ہاں اندو بولی، ایک دن میں جاگی تو سرہانے مجھے کھڑے دیکھ رہے ہیں۔"

"یہ نہیں ہوسکتا"

"اپنی قسم"

"ہاں مدن نے سوچتے ہوئے کہا کتابوں میں اسے سیکس کہتے ہیں۔"

"سیکس؟ وہ کیا ہوتا ہے۔ اندو نے پوچھا"

"وہی جو مرد اور عورت کے بیچ ہوتا ہے"

''ہائے رام—''اندو نے ایک دم پیچھے ہٹتے ہوئے کہا۔''گندے کہیں کے، شرم نہیں آتی بابو جی کے بارے میں ایسا سوچتے ہوئے۔''

''بابو جی کو شرم نہ آئی تجھے دیکھتے ہوئے''

''کیوں؟''اندو نے بابو جی کی طرف داری کرتے ہوئے کہا۔''وہ اپنی بہو کو دیکھتے ہوئے خوش ہو رہے ہوں گے۔''

آسماں پر ستارے زمین پر خوبصورت کھلکھلاتی لڑکیاں، حسین عورتیں اور ان میں صحت مند خوبصورت بہو، یہ بھی قدرت کا کھلا ہوا ایک گلزار ہے۔ مدن جس نے نئی نئی شادی کی بہاریں لوٹی ہیں۔ سیکس سے آگے قدرت کے کاروبار اور حسن کے اسرار کو سمجھ نہیں پاتا۔ اندو کہتی ہے۔''تمہارا من گندہ ہے۔ اسی لئے تو تمہارا کاروبار گندے بروجے کا ہے۔ تمہاری کتابیں سب گندگی سے بھری پڑی ہیں۔ تمہیں اور تمہاری کتابوں کو اس کے سوا کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ ایسے تو جب میں بڑی ہو گئی تھی تو میرے پتا جی نے مجھ سے ادھک پیار کرنا شروع کر دیا تھا تو کیا وہ بھی تھا نگوڑا—— جس کا تم ابھی نام لے رہے تھے۔''عورت مرد اور حسن کو محض سیکس کی ہانڈی میں ابالنا اندو کی سمجھ میں نہیں آتا۔ اندو کے یہاں سیکس ایک مرکز کی طرف کھینچنے والی نہیں بلکہ مرکز گریز طاقت ہے۔ وہ کہتی ہے بابو جی کو یہاں بلا لو۔ ان کا وہاں بھی جی نہیں لگتا۔ وہ دکھی ہوں گے تو کیا تم دکھی نہیں ہو گے۔'' یہ آخری جملہ تو پورے جدید تمدن پر ایک کاری وار ہے جس نے خونی رشتوں کے دائروں میں بھی حتیٰ کہ بیٹے بیٹی کی دنیا میں بھی اپنی ذات کے علاوہ کسی اور کے لیے دکھی ہونا چھوڑ دیا ہے۔ جب مدن ہی دھنی رام کو سمجھ نہیں پاتا تو ڈپٹی نذیر احمد کیسے سمجھ پاتے۔

مختصر یہ کہ اندو کچھ بھی ہے وہ ایک خاص پریوار میں ہے۔ اس کے باہر کچھ بھی نہیں۔ نیا نیا شادی شدہ فطری طور پر جنس زدہ مدن کے لئے اندو ایک جنسی معروض ہے۔ بابو دھنی رام کے لئے وہ ایک عظیم فطرت کا نمونہ ہے۔ اور خود اندو کے لئے اندو ایک عورت ہے جسے وہ تمام کام نبھانے ہیں جو بطور عورت کے اس کا مقدر ہیں۔ اسے مدن کے لئے سیج پر وپشیا بننا ہے۔ بچوں کے لئے لوری گاتی ماں بننا ہے۔ بابو دھنی رام کے لئے کائنات کی ایک پراسرار طاقت بننا ہے۔ لیکن کمال کی بات یہ کہ وہ بنتی ہے ایک سیدھی سادی تومند عورت۔ ان پڑھ، گنوار، نا تجربہ کار، لیکن ایسی جبلتوں اور عقلِ عامہ کی مالک جو سب کی نیا پار لگاتی ہے۔ یہ عورت آئیڈیل نہیں ہے حقیقی ہے اور گو

اندو جیسی عورتیں ہماری حقیقی زندگی میں بھی مل جائیں گی۔ کیونکہ جو صفات اور خصوصیات آئیڈیل میں جمع ہوتی ہیں وہ کبھی تو الگ الگ اور کبھی ایک جا کبھی عورتوں میں دیکھنے کو تی ہیں کیونکہ ایسا نہ ہوتا گھر سنسار اور گرہستی کا کاروبار دنیا میں چل ہی نہیں ——ان تمام باتوں کے باوصف اندو جس پر ہم گفتگو کر رہے ہیں ایک افسانہ کا کردار ہے جسے بنانے میں ان کرداروں اور ان واقعات کا بڑا دخل ہے جو افسانہ میں بیان ہوتے ہیں۔ اس لئے اندو کو افسانہ سے الگ ایک آئیڈیل عورت کے کردار کے طور پر دیکھنے کی بجائے افسانہ میں ہی بیدی کا ایک کردار سمجھنا چاہیے جو بیدی کے افسانوں کی دوسری عورتوں سے مختلف بھی ہے اور مماثلت بھی رکھتی ہے۔ مماثلت کے یہ پہلو وہ نسائی خصوصیات ہیں جو عورت کی فطری جبلتوں سے پھوٹتی ہیں۔

ان میں سب سے طاقتور جبلت عورت کی مادریت ہے۔ اس جبلت سے جو ذیلی جذبات پیدا ہوتے ہیں وہ پرورش کرنے، پروان چڑھانے، کھانا کھلانے، اپنے گھونسلے اور گھر کی حفاظت کرنے، ایثار نفسی اور بے غرضی کی زندگی جینے اور اپنے پریوار میں اپنی تمام خوشیاں پانے کے جذبات ہیں۔ مادریت کی جبلت گویا ایروز کی سرسبز وادی ہے جس کے رنگا رنگ پھولوں کی بہار نسائیت کی زینت ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ یہ جذبات سب عورتوں میں یکساں ہوتے ہیں۔ کسی میں کم، کسی میں زیادہ، کسی میں بالکل نہیں۔ چارلس ڈکنز کی ناول لٹل ڈوریٹ LITTLE DORRIET میں ڈوریٹ کا کردار ممتا سے لبریز عورت کا ہے جو اپنے بوڑھے باپ کی دیوالیہ ہو جانے کے بعد سرکاری پناہ گاہ میں آخر تک خدمت کرتی ہے۔ وہ اس کی اس طرح دیکھ بھال کرتی ہے گویا بوڑھا باپ باپ نہیں بلکہ بے سہارا بچہ ہے۔ ڈوریٹ کی ایک بہن ہے جو بناؤ سنگھار، دعوتوں، کلبوں، اور فیشن ایبل سوسائٹی کی شوقین ہے۔ وہ اپنے بچوں کی طرف بالکل لاپرواہ ہے۔ بہن کے بچوں کی نگہداشت بھی ڈوریٹ ہی کرتی ہے۔ یہ مادریت کے جذبہ سے لبریز ڈوریٹ جیسی ہی عورتیں ہوتی ہیں جو اچھی نرسیں اور سکول ٹیچر ثابت ہوتی ہیں۔ ڈوریٹ مثالی کردار نہیں ہے۔ اس کی رنگین مزاج بہن پر ناول نگار کوئی نکتہ چینی نہیں کرتا۔ ڈوریٹ بھی کوئی شکایت نہیں کرتی۔ بلکہ وہ تو خوش ہوتی ہے کہ بہن دعوت میں یا کلب میں جا رہی ہے۔ اس کے تیار ہونے میں اس کی مدد کرتی ہے۔ اور بچوں کی ذہنی خوشی اس طرح دیکھ بھال کرتی ہے گویا یہ اس کا کام یا فرض نہیں بلکہ یہی تو اس کی زندگی ہے۔ اصل حیات ہے سرچشمۂ نشاط ہے۔

اندو کوئی پڑھی لکھی عورت ہوتی ،ہوم سائنس میں ڈگری حاصل کی ہوئی خواتین کے رسالے پڑھتی ۔اوراس کے بعد اپنے کردار کو ایک اخلاقی روپ دیتی تو ایک اچھی بیوی، ایک اچھی بہو اور ایک اچھی ماں بننے کی کوشش کرتی اور کوشش میں کامیاب ہو کر بتا دیتی کہ ایک اچھی گرہستن اور آئیڈیل عورت کا روپ کیا ہوتا ہے۔ تو یقین مانئے اس کردار میں ہماری دلچسپی صفر کے برابر ہوتی کیونکہ یہ تو مصنوعی عورت ہوئی جو اتنی بری بات نہ ہوتی لیکن افسانہ کا مصنوعی کردار بھی ہوتی جو نا قابل برداشت ہوتا۔ دراصل قدرت جب کسی کو غیر معمولی تخلیقی صلاحیت بخشتی ہے تو وہ اس کی نگہداشت بھی کرتی ہے۔ بیدی اگر چاہتے بھی کہ ایک آئیڈیل عورت کا کردار پیش کریں تو ان کا ناخدا ان کی تادیب کرتا اور ان کے قلم سے وہی واقعات بیان کراتا جو عورت کے ناتے بیدی جیسے فنکار کو سوجھ سکتے تھے۔ ایک اخلاق پسند ناول نگار، مثلاً ڈپٹی نذیر احمد کے تخیل میں ایسے واقعات آ ہی نہیں سکتے تھے۔ مثلاً وہ ایک سگھڑ بیوی کی صفات تو بیان کر سکتے تھے لیکن ان صفات سے ایک پرشوق شوہر کے تمام جذبات سرد پڑ جائیں اس کا تصور وہ نہیں کر سکتے تھے۔ خیر ایسی آئیڈیل عورت کے سامنے ایسے بوالہوس شوہر سے ہمیں کوئی ہمدردی بھی نہیں۔

اندو لعل ڈوریت نہیں ہے۔ وہ جوان ہے خوبصورت ہے، صحت مند ہے، نو بیاہتا ہے اور جنسی طور پر بیدار ہے، اور اس جذبہ سے وہ بیزار نہیں سرشار ہے لیکن قدرت نے اسے دوسروں کی خدمت، دوسروں سے محبت اور دوسروں کے لئے ایثار نفسی کے جذبات سے نوازا ہے۔ اور وہ ان جذبات کا مناسب استعمال کرتی ہے۔ یہ جذبات اس کے جنسی جذبہ کی تہذیب کئے بغیر گھر سنسار کو چلانے کے لئے ضروری ہیں۔ وہ ان میں توازن قائم رکھتی ہے۔ لیکن مدن یعنی مرد میں ایسا کوئی توازن نہیں، کیونکہ مدن جیسا کہ اس کے نام ہی سے ظاہر ہے، کام ورتی کی تجسیم ہے اور جب کام اس پر سوار ہوتا ہے تو اسے اور کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ وہ صرف عورت چاہتا ہے، اور فوری طور پر چاہتا ہے۔ اور اسے لمحہ بھر کا توقف برداشت نہیں ہوتا۔ اسی لئے وہ سمجھ ہی نہیں پاتا کہ اندو جس کے لئے وہ سیج پر ایسا بے قرار ہے گویا انگاروں پر لوٹ رہا ہے۔ اس کا اور اس کی ہوس ناک آگ کا خیال کیوں نہیں کرتی، اور منی یعنی اس کی چھوٹی نند کو لوریاں دئے جا رہی ہے۔ عورت بے شک سیج کی بیسوا ہے لیکن کاش وہ محض بیسوا ہوتی البتہ وہ تو گرہستن بھی ہے جسے سیج پر پہنچنے سے پہلے بہت سے گھر کے کام نپٹانے ہوتے ہیں اس معنی میں مرد ایک سمتی وجود ہے جب کہ عورت کثیر الابعاد

وجود ہے۔ مرد عورت کی اور اپنی اس نفسیاتی ساخت کو سمجھ لے تو زندگی جنت ارضی بن جائے۔ تنی و تلخیاں دے کر اور لوری سننے کے بعد اندو جب مدن کے پاس آتی ہے وہاں تک تو مدن کا ذہن جنسی جذبہ نشاط و محبت کی بجائے اپنی سادیت عتاب اور خلفشار پیدا کر چکا تھا۔ جنسی جذبے کی فوری اور من مانی تسکین نہ ہونے کی صورت میں مرد کا ذہن فوراً پانی بدل لیتا ہے۔ چنانچہ آگے چل کر ہم دیکھتے ہیں کہ تیسری لڑکی کی پیدائش کے بعد مدن اندو سے بے حد مایوس ہو کر اپنی جنسی تسکین کے لیے بازار حسن کا رخ کرتا ہے۔

مرد وقت تو وہ بستر پر اندو کی آمد کا منتظر ہے۔ وہ آتی ہے تو کہتا ہے۔ ''سو تم ——— آگئیں''

''ہاں''

''منی سو گئی۔''

اندو بھی بھی ایک دم سیدھی کھڑی ہو گئی۔ ''ہائے رام'' اس نے ناک پر انگلی رکھتے ہوئے ہاتھ ملتے ہوئے کہا۔ ''کیا کہہ رہے ہو مرے کیوں بیچاری ——— ماں باپ کی ایک ہی بیٹی۔''

مدن ——— پھر ایک دم حاکمانہ لہجہ اختیار کرتے ہوئے بولا۔ ''زیادہ منہ مت لگاؤ اس چڑیل کو۔ پیچھا ہی نہیں چھوڑتی تمہارا جب دیکھو جونک کی طرح چمٹی ہوئی ہے۔''

''ہا ——— '' اندو نے مدن کی چارپائی پر بیٹھتے ہوئے کہا بہنوں اور بیٹیوں کو یوں تو دھتکارنا نہیں چاہیے۔ بیچاری دو دن کی مہمان۔ آج نہیں تو کل کل نہیں تو پرسوں ایک دن چل ہی دے گی۔ بہت معمولی اور پیش پا افتادہ باتوں سے بیدی گہرے نفسیاتی اور حقائق تک پہنچتے ہیں۔ ''اس کی آنکھوں کے سامنے اپنے ماں باپ بھائی بہن چچا تایا سبھی گھوم گئے۔ کبھی وہ بھی ان کی دلاری تھی۔ جو پلک جھپکتے ہی نیاری ہو گئی۔ اور پھر دن رات اس کے نکالے جانے کی باتیں ہونے لگیں جیسے گھر میں کوئی بڑی سی بانبی ہے جس میں کوئی ناگن رہتی ہے۔ اور جب تک وہ پکڑ کر پھنکوائی نہیں جاتی گھر کے لوگ آرام کی نیند سو نہیں سکتے۔'' دنیا کا کوئی سوشیولوجیکل تھیسس عورت کی اس حقیقت کو اتنے حقیقی تاثر کے ساتھ بیان نہیں کر سکتا جیسا کہ یہ چند جملے۔ مرد عورت کی حقیقت اس کی حیثیت اس کی بنیادی انسانیت کو سمجھے؟ اللہ اللہ کیجیے۔

چنانچہ مدن خفگی کے عالم میں کہتا ہے ''تم عورتیں بڑی چالاک ہوتی ہو۔ ابھی

کل ہی اس گھر میں آئی ہو اور یہاں کے سب لوگ تمہیں ہم سے زیادہ پیارے لگنے لگے؟

"ہاں" اندو نے اثبات میں سر ہلایا

"یہ سب جھوٹ ہے۔ یہ ہو ہی نہیں سکتا"

"تمہارا مطلب ہے میں ———"

"دکھاوا ہے یہ سب ——— ہاں"

"اچھا جی؟" اندو آنکھوں میں آنسو لاتے ہوئے اپنے بستر پر چلی گئی اور سرہانے میں منہ چھپا کر سسکیاں بھرنے لگی۔ (مدن جو سراپا کام ہے) کی حیوانی جبلت کی تسکین نہیں ہوتی تو وہ حیوان ہی بن جاتا ہے۔ ایسی جلی کٹی سناتا ہے کہ ہم ششدر رہ جاتے ہیں کہ اس میں انسانیت ہے یا نہیں۔ بات اتنی بگڑ چکی تھی کہ افسانہ دوسرا ہی رخ لے لیتا۔ لیکن بیدی نے مکالموں میں کمال احتیاط اور نفسیاتی ژرف نگاہی سے کام لیا ہے جس سے ایک طرف تو مدن یعنی کام کی شعلہ صفت بلبلاتی شخصیت سامنے آتی ہے اور دوسری طرف اندو کی چاندنی کے جیسی نرم اور ملائم شخصیت۔ مدن اسے منانے ہی والا تھا کہ اندو خود ہی اٹھ کر مدن کے پاس آگئی اور سختی سے اس کا ہاتھ پکڑتے ہوئے بولی ———

"تم جو ہر وقت جلی کٹی کہتے رہتے ہو ——— ہوا کیا ہے تمہیں؟"

شوہرانہ رعب داب کے لئے مدن کے ہاتھ بہانہ آگیا ——— "جاؤ جاؤ ——— سو جاؤ جا کے۔ مجھے تم سے کچھ نہیں لینا۔"

اندو کا جواب "اپنے دکھ مجھے دے دو" کے بعد دوسرا ماسٹر سٹروک ہے۔ "تمہیں کچھ نہیں لینا، مجھے تو لینا ہے۔ زندگی بھر لینا ہے۔" اور وہ چھینا جھپٹی کرنے لگی۔ مدن اسے دھتکارتا تھا اور وہ اس سے لپٹ جاتی تھی۔ وہ اس مچھلی کی طرح تھی جو بہاؤ میں بہہ جانے کی بجائے آبشار کے تیز دھارے کو کاٹتی ہوئی اوپر ہی اوپر پہنچنا چاہتی ہے۔ چٹکیاں لیتی، ہاتھ پکڑتی روتی ہنستی وہ کہہ رہی تھی "پھر مجھے پھاپھا کٹنی کہو گے؟"

"وہ تو سبھی عورتیں ہوتی ہیں۔"

"ٹھہرو ——— تمہاری تو ———" آپ ہی کہئے اس مثالی عورت کو کیا خاتون مشرق پڑھنے والے لوگ برداشت کر سکتے ہیں۔ اندو میں عورت زندہ ہے جو مرد کو چاہتی ہے مرد کی طلب

گار ہے۔ وہ مرد مار نہیں ہے لیکن مرد کی باہوں میں آسودگی پاتی ہے۔ وہ مرد سے نفرت کرنے والوں اور خواتین کے رسالوں کی بنائی ہوئی نہیں ہے۔ بلکہ فطرت کی ایروز کی طاقت کی بنائی ہوئی ہے۔ اسی لئے وہ بڑی کہتا سے کچھ ایک ایسی بات کہتی ہے جو مدن جیسے لاکھوں کروڑوں آدمیوں کی سمجھ میں نہیں آسکتی۔ وہ کہتی ہے "تم مرد لوگ کیا جانو؟ —— جس سے پیار ہوتا ہے اس کے سبھی چھوٹے بڑے پیارے معلوم ہوتے ہیں۔ کیا باپ کیا بھائی اور کیا بہن ——"

آپ کہیں گے حقیقت میں ایسا کہاں ہوتا ہے۔ نند بھابھی ساس اور بہو کے رشتوں کی کڑواہٹ اور کھنچاؤ کو ہم جانتے ہیں۔ سوال یہاں رشتوں کا نہیں عورت اور مرد کی مشترکہ فطرت کا ہے۔ صدیوں سے انسانی سماج میں عورت کی جو باندی کی سی حیثیت رہی ہے۔ اور مشترکہ پریوار میں اس پر ساس سسر، جیٹھ دیور کی حکمرانی رہی ہے اس کی بہت نازک تصویر رنگین میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ عورت مرد کا باہمی رشتہ جنسی ہے لیکن جب اس رشتہ میں بھی مرد کی برتری ہو اور اقتدار کے سرچشمے مثلاً دولت مرد کے ہاتھ میں ہوں اور عورت کو اپنی ضرورت اور شوق کی چیزوں کے لئے مرد کے سامنے ہاتھ پھیلانا پڑے۔ اور عورت کو غیر شعوری طور پر یہ محسوس ہونے لگے کہ مرد جو پیار سے خلوص محبت اور کشادہ دلی سے دیتا ہے اسے رات کے وقت وصول کر لیتا ہے تو ازدواج میں تلخی کا جھگڑے اور خاموشی عنصر پیدا ہوتا ہے۔ اس کی بے مثال تصویر کشی بیدی نے اپنے افسانے "گھر میں بازار میں" میں کی ہے۔ بیدی کے یہاں عورت کے بہت روپ ہیں جن پر بحث کا یہاں موقع نہیں۔ کہنے کا مطلب یہ کہ مرد عورت کے رشتہ میں بے شمار نفسیاتی "گتھیاں" پڑی ہوئی ہیں اور وہ آسانی سے سلجھتی نہیں ہیں۔ بیدی اور منٹو کے یہاں یہ تصور ایک عقیدے کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ کہ انسانی فطرت میں ایروز کی جبلت کی کارفرمائی ہے۔ ایگو (چاہے شخصی ہو یا سماجی) کی بجائے لبیڈو کے دھاروں کی سیرابی ہے۔ اور انسانی اعمال کا سرچشمہ انہی دھاروں سے ترکیب پاتا ہے۔ تو مرد اور عورت برتری اور کمتری کے احساس سے سربلند ہو کر ایک دوسرے کو اپنے قبضہ میں رکھنے یا ایک دوسرے کا استحصال اور استعمال کرنے، یا لوبھ لالچ، رشک حسد، شک اور عدم اعتمادی کے اسفل جذبات کا شکار ہونے کی بجائے بے لوثی، بے غرضی، ایثار نفسی، سے کام لے کر محبت، مسرت اور نشاط کی وادیوں میں ان تمنیوں کا پیچھا کرتے ہیں۔ جن کے رنگ عبارت ہیں زندگی کی مانگ کے سیندور سے۔ حسیناؤں کے لبوں کی سرخی اور بچوں کے رخساروں کی چمک سے۔ بیدی کا افسانہ

''گرم کوٹ'' تنگ دستی اور بدحالی کی زندگی میں ایروز کی اسی کوندے کی چمک سے تابناک ہے اور بیوی جب گرم کوٹ کا کپڑا اپیش کرتی ہے اور بچے کو اس کی مٹھائی نہ لانے پر ضد کرتا دیکھ کر تھپڑ مارتی ہے تو دراصل یہ تو ایروز کی برسات کے کوندے ''جھرمر'' اور بادلوں کی گھن گرج کا دلنواز منظر پیش کرتے ہیں۔

آج بھی بہت سے خوشحالی گھر مل جائیں گے جہاں تنگ دستی کے باوجود اچھی بیویاں، اپنے شوہر اور ہاتھ تنگ ہونے کے باوصف اچھے ماں باپ اور اچھے بچے مل جائیں گے۔ اگر ایسا نہ ہوتو ہر گھر راکھشسوں چڑیلوں اور شر پر فتنہ انگیز GOBLINS سے ایک مکروہ تصویر پیش کرتا نظر آئے۔ آخر زندگی کو قنوطیت کی تاریک خلاؤں میں ملفوف کرنا تو آرٹ نہیں ہے۔ آرٹ تو کسی میں روشنی کی کرن کو پالینے میں رہا ہے۔ اس کی بہترین مثال منٹو کا افسانہ سرکنڈوں کے پیچھے ہے۔ افسانہ میں نواب ایروز کی جبلت کی لہلہاتی وادی ہے۔ نواب کی ماں اس سے پیشہ کراتی ہے لیکن نواب تو یہ بھی نہیں جانتی کہ پیشہ کیا ہوتا ہے تبھی گیا ہے۔ وہ تو اپنی معصومیت میں یہی سمجھتی ہے کہ ہر لڑکی کی جوانی کا آغاز اسی طرح ہوتا ہے۔ بلاکت نواب کو مارے حسد کے قتل کرتی ہے اس کے گوشت کے ٹکڑے کرتی ہے اور نواب کی ماں کو پکانے کی غرض سے دیتی ہے۔ اس ہولناک افسانہ میں جو چیز اُبھر کر سامنے آتی ہے اور ہمارے ذہن پر نقش ہوتی ہے اور ہمارے دل میں بے پناہ ہمدردی کے جذبات جگاتی ہے وہ تو نواب کی معصومیت اور اس کے کردار میں ایروز کی جبلت کے کھلائے ہوئے سرسبز و شاداب گلستاں ہیں۔ نواب کے قتل کی ہولناکی کے تاریک بادلوں کے پیچھے سے نواب کی بچوں جیسی معصومیت حسن اور نشاط کی کرنیں آہستہ آہستہ افق پر پھیلنا شروع ہوتی ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ کہ بڑے افسانہ میں زہر ہی زہر نہیں ہوتا اس کا تریاق بھی ہوتا ہے جو اس کے زہر ہی سے نکلتا ہے۔

مثالی کردار کے افسانوں میں ایک ایسی ثنویت ہوتی ہے جسے افسانہ نگار پاٹ نہیں سکتا۔ زندگی کے حقائق کچھ اور ہوتے ہیں۔ افسانہ کے حقائق دوسری نوع کے ہوتے ہیں۔ ''اپنے دُکھ مجھے دے دو'' میں بیدی نے زندگی کے حقائق ہی پیش کئے ہیں۔ کوئی غیر معمولی ردِعمل کردار یعنی اندو میں پیدا کرنے کے لئے کوئی غیر معمولی وارداتیں تراشی نہیں گئیں۔ اپنے سسر اور مدن کے چھوٹے بھائی اور بہن کا خیال رکھنا کوئی بہت بڑی بات نہیں ہے۔ افسانہ کے پردے پر ہم اندو

کو دھنی رام بابو کی سیوا چاکری کرتے ہوئے بہت دیکھتے بھی نہیں۔ اس لئے دھنی رام اس کا خیال رکھتے ہیں۔ وہ دودھ اندو کو بہت پسند نہیں پھر بھی زبردستی اسے پلاتے ہیں۔ منی اور پاشی بڑی ہو جاتے ہیں تو دونوں کی شادی فطری بات ہے۔ اندو کفایت شعاری سے اس قدر سب کے لئے پیسے بچاتی رہتی ہے۔ اس لئے کوئی دشواری نہیں ہوتی۔ گھر اور املاک کی تقسیم بھی گھر گھر میں ہوتی ہے۔ تین ہوتے سے تین نگینوں کے ساتھ۔ کسی کو کم کسی کو زیادہ دیا کسی کو کم اچھا اور کسی کو زیادہ اچھا لگتا ہے۔ یہ بھی کوئی ایسی بات نہیں جس سے کسی کردار کی سوئی ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ افسانہ میں ایسے واقعات ہی نہیں جن سے اندو کا کردار ابھر کر آزمائشوں اور قربانیوں کے بعد کندن بن کر نکلا ہو۔ ایسی آزمائش سے اگر کوئی کردار گزرا ہے تو وہ "ایک چادر میلی سی" کی رانو ہے۔ "ایک چادر میلی سی" کے مقابلہ میں "اپنے دکھ مجھے دے دو" تو بہت ہی سیدھا سادہ اور معصوم افسانہ ہے۔ اگر دیکھتے چلیں تو اس میں افسانوی دلچسپی کے عناصر یعنی تحیر، تجسس، معنی خیز نفسیاتی موڑ، پلاٹ کی تعمیر میں پیچیدگی اور گرہ بندی اور گرہ کشائی اور اب کیا ہوگا یا خدا خیر کرے کی حیرت زائی جیسے کوئی بھی اجزا نہیں۔ مدن اور اندو کے سوا کوئی تیسرا اہم کردار بھی نہیں۔ ایک نظر سے دیکھیں تو افسانہ اندو کا سوانحی خاکہ بن جاتا ہے۔ اور یہ بات کہی بھی جاتی ہے کہ افسانہ میں خود نوشت کا عنصر ہے اور اندو کا کردار بیدی کی بیوی کے ماڈل کو سامنے رکھ کر پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ میں چونکہ مدن کا کردار کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ اندو کی اچھائیوں اور کوتاہیوں کی طرف اس کا ردعمل وہی ہوتا ہے جو خوبصورت بیوی کے ساتھ والس یاترا کے شوقین ہر مرد کا ہوتا ہے تو افسانہ فی الحقیقت اندو ہی کا بن جاتا ہے۔ اور اندو میں بیدی مدن کے ذریعہ ایک ایسی عورت کو دیکھتے ہیں جو گنونتی تو ہے ہی۔ لیکن عورت کے گن گنانا مرد کا شیوہ نہیں۔ دوسروں کا خیال وغیرہ تو وہ ایک بیوی کے فرائض کے طور پر اونے پونے خریدتا ہے، گنونتی نار سے زیادہ جو چیز مرد یا مدن یا افسانہ نگار کو چکراتی ہے وہ اندو (یا عورت) میں چند ایسی طاقتور اور پراسرار صفات کا مشاہدہ ہے جو مرد سمجھ ہی نہیں پاتا کہ اس میں کہاں سے آگئیں۔ اس لیے ان کا نظارہ مدن کو ہمیشہ چکراتا ہے۔ یہاں افسانہ نگار اندو کو نہیں اس عورت کو دیکھتا ہے۔ جس کا ایک نام اندو ہے۔ ذہن کا یہ سفر تخصیص سے تعمیم، حقیقت سے اسطور اور جسم سے روح کی طرف ہوتا ہے۔ حقیقت تو اندو ہے جس کا ایک جسم ہے، ایک شوہر ہے، تین بچے ہیں، ایک گرہستی کے فرائض ہیں اور ایک سماجی حیثیت ہے۔ لیکن اس میں کچھ ایسی پراسرار قوتیں ہیں جو اس میں

فطرت کا عطیہ ہیں مثلاً قدرت کا سب سے بڑا فینومینا انسان کو جنم دینا۔ تخلیق کے اس جذبہ کے ساتھ مادریت کا جذبہ اور اس کے ذیلی جذبات، اپنے میں نہیں بلکہ دوسرے وجود میں جینا، بے غرض ایثار نفسی وغیرہ۔ حقیقت کے اندر اسطور کو ٹائپ کے اندر آرکی ٹائپ کو دیکھنا قطرے میں دجلہ اور جزو میں کل کو دیکھنا ہے۔ یہ دیدۂ بینا سب کو ودیعت نہیں ہوتا اور اس کی کارفرمائی بجلی کے کوندے کی طرح ظواہر کی دنیا سے آدمی کو حقیقت کے پس پشت عالم اسرار کی جھلک دکھاتی ہے۔

"مدن کے لئے اندو روح ہی روح تھی۔ اندو کے جسم بھی تھا لیکن وہ ہمیشہ کسی نہ کسی وجہ سے مدن کی نظروں سے اوجھل ہی رہا۔ ایک پردہ تھا خواب کے تاروں سے بنا ہوا۔ آہوں کے دھوئیں سے رنگین، قہقہوں کی زرتاری سے چکاچوند جو ہر وقت اندو کو ڈھانپے رہتا تھا۔ مدن کی نگاہیں اور اس کے ہاتھوں کے دوشاسن صدیوں سے اس دروپدی کا چیر ہرن کرتے آئے تھے جو کہ عرف عام میں بیوی کہلاتی ہے۔ لیکن ہمیشہ اُسے آسمانوں سے تھانوں کے تھان، گزوں کے گز کپڑا ننگاپن ڈھانپنے کے لئے ملتا آیا تھا۔ دوشاسن تھک ہار کے یہاں وہاں گر پڑے تھے لیکن دروپدی وہیں کھڑی تھی۔ عزت اور پاکیزگی کی سفید ساری میں ملبوس وہ دیوی لگ رہی تھی۔"

یہ ہے وہ چشم بینا جو ٹائپ میں آرکی ٹائپ اور حقیقت میں اسطور کو دیکھتی ہے۔ یہ ہے قدرت کے اسرار کی وہ دنیا جس کی ایک جھلک کبھی کبھی مرد کو نظر آجاتی ہے۔ ورنہ عورت تو مرد کے لئے جسم ہی جسم ہے۔ وہ جسم جس کے وہ خواب دیکھتا ہے آہیں بھرتا ہے اور جو اصل عورت کو اس کی روح کو اوجھل رکھتا ہے۔ جسم کا چیر ہرن کرنے والے دوشاسن تھک ہار کر گر جاتے ہیں۔ لیکن عورت کو آسمانوں سے تھان کے تھان گزوں کے گز کپڑا اُس کے ننگاپن کو ڈھانپنے کے لئے ملتا آیا ہے۔ کیونکہ عورت تخلیق کا سرچشمہ ہونے کے ناتے خود فطرت کی عظیم تخلیق ہے۔ اور اس کی عزت و پاکیزگی کی حفاظت خود فطرت کرتی ہے۔ اس کا بدن چاہے اتنا استعمال ہو شوہر کے ہاتھوں اُسے خریدا اور بیچا جائے۔ اُس سے جنگ اور فسادات میں زنا بالجبر کیا جائے۔ لیکن جو اصل عورت ہے اندو ہے، دروپدی ہے، اُسے یہ جسم اوجھل رکھتا ہے اور اصلی عورت کو فطرت ننگا ہونے نہیں دیتی۔

مرد کے سامنے آنے ہی نہیں دیتی۔ وہ اس کے بدن کے پیچھے ہی چھپی رہتی ہے۔

چنانچہ جب تیسرے کی پیدائش کے بعد اندو کا بدن بھی ڈھل
جاتا ہے تو مدن خریدے ہوئے جسموں کی طرف نکل پڑتا ہے۔ نئے
شادی شدہ مرد کو وہ یہ بھی پتا ہے کہ بچوں کی بہت جلدی نہیں ہوتی۔ پہلے ہی بچہ کی
زچگی پر مدن ناک بھوں چڑھاتا ہے وہ کہتا ہے ''کتنی شرم کی بات ہے۔
ابھی تو آٹھ مہینے شادی کو ہوئے ہیں اور چلا آیا ہے   چار دن تو
مزے لے لیتے زندگی کے۔''

تیسرا بچہ لڑکی تھی۔ اس کی پیدائش کے واقعہ کو بیدی نے دلچسپ طریقے سے بیان کیا ہے۔ اوپر لکھی دیولوک میں ماں جی اور بابو جی میں جھگڑا اچل گیا۔ ماں نے بابوجی سے کہا ''تم بہو کے ہاتھ کی پکی کھا آئے ہو۔ اس کا سکھ بھی دیکھا ہے۔ پر میں نصیبوں جلی نے پتہ بھی نہیں دیکھا —'' اور یہ جھگڑا وشنو مہیش اور شیو تک پہنچا۔ انہوں نے ماں کے حق میں فیصلہ دیا۔ اور یوں ماں مات لوک میں آکر بہو کی کوکھ میں پڑی — اور اندو کے یہاں ایک بچی پیدا ہوئی۔

بچی کی پیدائش کے بعد اندو کی صحت وہ نہ رہی۔ بچی ہمیشہ اندو کی چھاتیوں سے چمٹی رہتی تھی۔ جہاں کبھی گوشت کے اس لوتھڑے پر تھوکتے تھے وہاں ایک اندو تھی جو اسے کلیجے سے لگائے پھرتی تھی۔ لیکن کبھی خود بھی پریشان ہو اٹھتی۔ اور بچی کو سامنے جھلنگے میں پھینکتے ہوئے کہہ اٹھتی۔ ''تو مجھے جینے بھی دے گی —— ماں؟'' اور بچی چلا چلا کر رونے لگتی۔

میں سمجھتا ہوں کہ یہ دیولوک سے جھلنگے تک کا پورا واقعہ اعلیٰ فنکاری کا بے مثال نمونہ ہے۔ بیدی بڑی بے تکلفی سے کرم بھوگی کا رشتہ دیولوک سے ملا دیتے ہیں۔ یہاں اوپر سے نیچے اور نیچے سے اوپر آنا جانا چلتا ہی رہتا ہے۔ ساس کا بچی کے روپ میں آنا اور اس ساس کا جو زندگی بھر بیمار رہی۔ ظاہر ہے اب اندو سے وہ سیوا چاکری کا پورا قرض وصول کرے گی۔ سیدھے سادے واقعات کو گہری معنویت اور ظرافت سے مالا مال کرنا بیدی کا امتیازی وصف ہے۔

مدن اندو سے کٹنے لگا۔ شادی سے لے کر اس وقت تک اسے وہ عورت نہ ملی تھی جس کا وہ متلاشی تھا۔ یہ کون سی عورت تھی۔ بیدی کوئی اشارہ نہیں کرتے۔ کیا یہ وہ عورت تھی جو جسم ہی جسم ہو۔ مدن جو کام دیو کا روپ ہے ایسی ہی عورت چاہتا ہو جو جسم ہی جسم ہو اور جسم کے ماورا کچھ نہ ہو۔ اندو

جسم تو تھی لیکن اس سے وری وورون بھی تھی۔ بیٹی بھی تھی، ماں بھی تھی اور گرہستن سے لے کر نہ جانے کیا کیا تھی۔ کام دیو کو خالص عورت جو جسم کے ماورا کچھ نہ ہو اس کی تلاش تھی۔ لیکن قدرت نے ایسی عورت بنائی نہیں تھی۔ اس نے جو عورت بنائی تھی وہ سیج پر طوائف گھر میں گرہستن اور فطرت کی آغوش میں ماں ہوتی ہے۔ مدن کوٹھوں پر جانے لگا۔ کوٹھوں کا ذکر بیدی نے روشنی کے چوکور مثلث اور گول دائروں میں کیا ہے۔ لیکن اس اقلیدس کی بھول بھلیاں میں ان کے پیچھے ہم بھی کھو جاتے ہیں۔

یہ افسانہ کا آخری ڈرامائی سین ہے۔ میں سمجھتا ہوں ایسا ہڑ بڑا دینے والا، سینے پر گھونسہ مارنے والا منظر دنیا کے ادب میں کہیں لکھا تو گیا ہوگا لیکن مجھے کہیں یاد نہیں پڑتا۔ کیونکہ میرا عالمی ادب کا مطالعہ وسیع ہونے کے باوجود بے حد محدود ہے۔ یہ جملے خود کی تعریف یا تنقیص کے لیے نہیں بلکہ اس منظر کے تاثر کو ابھارنے کے لئے لکھے گئے ہیں۔

> اندو نے چہرے پر پاؤڈر تھوپ رکھا تھا۔ گالوں پر روج لگا رکھی تھی۔ لپ سٹک کے نہ ہونے پر ہونٹ ماتھے کی بندی سے رنگ لیے تھے، اور بال کچھ اس طریقہ سے بنائے تھے کہ مدن کی نظریں ان میں الجھ کر رہ گئیں۔
>
> "کیا بات ہے آج" مدن نے حیران ہو کر پوچھا۔"
>
> "کچھ نہیں" اندو نے مدن سے بچاتے ہوئے کہا۔" آج فرصت ملی ہے۔

اب دیکھئے بیدی کیا دردناک جملے لکھتے ہیں ہر جملہ انسانی المیہ کے زہر میں ڈوبا ہوا تیر کی طرح دل میں پیوست ہو جاتا ہے۔

"شادی کے پندرہ برس گذر جانے کے بعد اندو کو آج فرصت ملی تھی۔ اور وہ بھی اس وقت جب کہ چہرے پر چھائیاں چلی آئی تھیں۔ ناک پر ایک سیاہی کاٹھی بن گئی تھی اور بلاؤز کے نیچے ننگے پیٹ کے پاس کمر پر چربی کی دو تہیں دکھائی دینے لگیں تھیں۔ آج اندو نے ایسا بندوبست کیا تھا کہ ان عیوب میں سے ایک بھی چیز نظر نہ آتی تھی۔ یوں بنی ٹھنی کسی کسائی وہ بے حد حسین لگ رہی تھی" یہ نہیں ہو سکتا" مدن نے سوچا اور اسے ایک دھچکا سا لگا۔ اندو سچ مچ خوبصورت تھی۔ آج بھی پندرہ سال کے بعد۔ اس سے پہلے کہ مدن اندو کی طرف ہاتھ بڑھاتا، اندو خود ہی مدن سے

لپٹ گئی۔ ''یہ کیا'' مدن نے چونکتے ہوئے کہا ''تمہاری آنکھیں سوجی ہوئی ہیں۔

''یونہی'' ——— اندو نے کہا اور منّی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بولی ''رات بھر دق کیا ہے اس چڑیل منیا نے'' منّی جس نے ایسا رونا شروع کیا تھا جو آج تک نہ روئی تھی۔ اب خاموش ہو چکی تھی۔ گویا وہ سادے سے دیکھ رہی تھی اب کیا ہونے والا ہے۔ دیکھئے بیدی چھوٹی سی بچی میں ساس کی گئی معنویت سے کیسے نازک نکات پیدا کر رہے ہیں۔ ایک لمحہ کے لئے تو ہم بھی محسوس کرتے ہیں کہ منّی کی جون میں واقعی ساس نے جنم لیا ہے اور پلاٹ کا ڈراما اتنا ہی سچا تھا جتنا کہ یہ ڈراما ہوتا ہے۔ افسانہ کا یہ آخری منظر بیدی نے کمال فنکارانہ ژرف نگاہی سے لکھا ہے۔ اس کا جواب ''ایک چادر میلی سی'' کا وہ منظر ہے جس میں رانو اور منگل بڑی کشمکش اور کھینچاؤ کے بعد ایک دوسرے سے قریب آتے ہیں۔ بیدی کا سنبھلا ہوا قلم ان کے ایروٹک تخیل پر ہزار پردے ڈالنے کے باوجود صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں کے مصداق کچھ نہ کہہ کر سب کچھ بیان کر جاتا ہے۔

عورت شادی کے بعد مرد کی ہوتی ہے لیکن بچوں کی پیدائش کے بعد ہمیشہ مرد کی خواہشوں کی تسکین کا فوری ذریعہ نہیں رہ سکتی۔ بچوں کی پرورش اور گھر کے کام کا دباؤ اس کے LIBIDO کو اپنے شکنجہ میں لے لیتا ہے۔ مرد محسوس کرتا ہے کہ وہ عورت جو گھر میں بیاہ کر لایا تھا لیکن عورت تو خوابگاہ میں سیج پر نظر ہی نہیں آتی۔ وہ تو ماں اور گرہستن میں تحلیل ہوگئی ہے۔ کام تو اندھا ہوتا ہے۔ اس کی آنکھیں تو ہوتی ہی نہیں اس لئے وہ ایسی روشنیوں کا متلاشی ہوتا ہے جو کبھی چوکور کبھی گول کبھی مثلث ہوتی ہیں آنکھوں کو دکاچوند کرتی ہیں جسم کو تسکین دیتی ہیں لیکن روح کے اضطراب کو دور نہیں کر پاتیں۔

کوٹھوں پر بھٹکا ہوا مدن جب اندو کی آنکھوں میں آنسو دیکھتا ہے تو کہتا ہے۔ ''یہ آنسو؟'' اندو کہتی ہے ''خوشی کے ہیں۔ آج کی رات میری ہے'' اور پھر ایک عجب سی ہنستی ہوئی وہ مدن سے چمٹ گئی۔ اس کے بعد وہ مکالمے آتے ہیں جن کے محور پر پورا افسانہ گھومتا ہے۔ یہ مکالمے نکال دیجئے، اور افسانہ کی ریڑھ کی ہڈی ہی ٹوٹ جائیگی۔ ایسے چند مکالموں پر افسانہ کی بھاری بھرکم عمارت تعمیر کرنے والا واقعی معمار اعظم ہوتا ہے۔

''یاد ہے شادی کی رات میں نے تم سے کچھ مانگا تھا۔''

''ہاں'' مدن کہتا ہے۔ ''اپنے دکھ مجھے دے دو۔''

لپٹ گئی۔ ”یہ کیا“ مدن نے چونکتے ہوئے کہا ”تمہاری آنکھیں سوجی ہوئی ہیں۔

”یونہی“ —— اندو نے کہا اور منّی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بولی ”رات بھر جگایا ہے اس چڑیل منیا نے“ منّی جس نے ایسا رونا شروع کیا تھا جو آج تک نہ روئی تھی۔ اب خاموش ہو چکی تھی۔ گویا دم سادھے دیکھ رہی تھی اب کیا ہونے والا ہے۔ دیکھئے بیدی چھوٹی سے چھوٹی چیز میں ساس کی منّی معنویت سے کیسے نازک نکات پیدا کر رہے ہیں۔ ایک لمحے کے لئے تو ہم بھی محسوس کرتے ہیں کہ منّی کی جون میں واقعی ساس نے جنم لیا ہے اور پلاٹ کا ڈراما اتنا ہی سچا تھا جتنا کہ یہ ڈراما ہوتا ہے۔ افسانہ کا یہ آخری منظر بیدی نے کمال فنکارانہ ژرف نگاہی سے لکھا ہے۔ اس کا دوسرا نام ”ایک چادر میلی سی“ کا وہ منظر ہے جس میں رانو اور منگل بڑی کشمکش اور کھنچاؤ کے بعد ایک دوسرے سے قریب آتے ہیں۔ بیدی کا سنبھلا ہوا قلم ان کے ایروٹک تخیل پہ ہزار پردے ڈالنے کے باوجود صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں کے مصداق چند نہ چند رس بھرا بیان کر جاتا ہے۔

عورت شادی کے بعد مرد کی ہوتی ہے لیکن بچوں کی پیدائش کے بعد ہمیشہ مرد کی خواہشوں کی تسکین کا فوری ذریعہ نہیں رہ سکتی۔ بچوں کی پرورش اور گھر کے کام کا دباؤ اس کے LIBIDO کو اپنے شکنجے میں لے لیتا ہے۔ مرد محسوس کرتا ہے کہ وہ عورت جو گھر میں بیاہ کر لایا تھا لیکن عورت تو خوابگاہ میں سیج پر نظر ہی نہیں آتی۔ وہ تو ماں اور گرہستن میں تحلیل ہوئی ہے۔ کام تو اندھا ہوتا ہے۔ اس کی آنکھیں تو ہوتی ہی نہیں اس لئے وہ ایسی روشنیوں کا متلاشی ہوتا ہے جو کبھی چوکور کبھی گول، کبھی مثلث ہوتی ہیں آنکھوں کو دکا چوند کرتی ہیں جسم کو تسکین دیتی ہیں لیکن روح کے اضطراب کو دور نہیں کر پاتیں۔

کوٹھوں پر بھٹکا ہوا مدن جب اندو کی آنکھوں میں آنسو دیکھتا ہے تو کہتا ہے۔ ”یہ آنسو؟“ اندو کہتی ہے ”خوشی کے ہیں۔ آج کی رات میری ہے“ اور پھر ایک عجب سی ہنسی ہنستی ہوئی وہ مدن سے چمٹ گئی۔ اس کے بعد وہ مکالمے آتے ہیں جن کے محور پر پورا افسانہ گھومتا ہے۔ یہ مکالمے نکال دیجئے، اور افسانہ کی ریڑھ کی ہڈی ہی ٹوٹ جائیگی۔ ایسے چند مکالموں پر افسانہ کی بھاری بھرکم عمارت تعمیر کرنے والا واقعی معمار اعظم ہوتا ہے۔

”یاد ہے شادی کی رات میں نے تم سے کچھ مانگا تھا۔“

”ہاں“ مدن کہتا ہے۔ ”اپنے دکھ مجھے دے دو۔“

"تم نے کچھ نہیں مانگا مجھ سے۔"

"میں نے؟" مدن نے حیران ہوتے ہوئے کہا۔ "میں کیا مانگتا۔ میں تو جو کچھ مانگ سکتا تھا وہ سب تم نے دے دیا۔ میرے عزیزوں سے پیار ان کی تعلیم، بیاہ شادی، یہ پیارے پیارے بچے۔ یہ سب کچھ تم نے دے دیا۔"

"میں بھی یہی سمجھتی تھی۔" اندو بولی —— "لیکن اب جا کر پتہ چلا ایسا نہیں۔"

"کیا مطلب؟"

"کچھ نہیں۔" پھر اندو نے رک کر کہا۔ میں نے بھی ایک چیز رکھ لی۔"

"کیا چیز رکھ لی"

اندو کچھ دیر چپ رہی اور پھر اپنا منہ پرے کرتی ہوئی بولی "اپنی لاج — اپنی خوشی — اس وقت تم بھی کہہ دیتے۔ اپنے سکھ مجھے دے دو، تو میں ——" اور اندو کا گلا رندھ گیا۔ اور کچھ دیر بعد بولی۔ "اب تو میرے پاس کچھ نہیں رہا۔"

مدن کے ہاتھوں کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی۔ وہ زمین میں گڑ گیا۔ یہ ان پڑھ عورت۔ کوئی رٹا ہوا فقرہ ——"

پھر روتے ہوئے مدن اور اندو ایک دوسرے سے لپٹ گئے۔ اندو نے مدن کا ہاتھ پکڑا اور اسے ایسی دنیاؤں میں لے گئی جہاں انسان مر کر ہی پہنچ سکتا ہے۔

یہ پورا منظر جتنا طرب ناک ہے اتنا ہی المناک ہے۔ گیا ہوا وقت واپس نہیں آتا۔ شباب رفتہ کے شعلہ کو بھڑکانے کی اندو کی کوشش تحسین آفریں ہے لیکن اپنا المناک پہلو رکھتی ہے۔ اس دنیا میں اپنی زندگی پر انسان کو کتنا کم اختیار ہے۔ اسے پتہ بھی نہیں چلتا اور زندگی اسے وہاں جل دے جاتی ہے جہاں جل دینے کی سب سے کم امید ہوتی ہے۔ اندو کی اس بات میں کتنا درد ہے۔ "اب تو میرے پاس کچھ نہیں ہے۔ گھر کے کام کاج میں، بچوں کے پیچھے، زچگی میں شباب کا ڈھل جانا اور عورت میں شوہر کی دلچسپی کا کم ہو جانا ویسے بھی عورت کے لئے رنج و کبیدگی کی بات ہے اور جب اندو نے مدن کی کوٹھوں کی سیر، چھیری کی بات سنی اور اپنی طرف دیکھا ہوگا تو خود کو کیسا لاچار اور نرادھار پایا ہوگا۔ یہاں بھی جو کچھ . . کی ذمہ داری وہ مدن کے سر نہیں تھوپتی۔ اپنے ہی سر لیتی ہے۔ "میں نے بھی ایک چیز رکھ لی۔ اپنی لاج اپنی خوشی۔ اس وقت تم بھی کہہ دیتے ——

اپنے دکھ مجھے دے دو —— تو میں — تو اندو خود کی طرف سے اتنی بے پرواہ نہ ہو جاتی۔ اپنے سکھ کے لئے وہ مدن کی طرف بڑھتی۔ ماں اور گرہستن میں وہ اپنے عورت پن کو نہ کھو دیتی۔ اپنے کھوئے ہوئے مرد کو پانے کے لئے وہ اپنے اندر کی مری ہوئی عورت کو جگاتی ہے۔ وہ پتی کو رجھانے کے لئے سولہ سنگار کرتی ہے۔ اور مدن کو وہ پھر جوان خوبصورت نظر آنے لگتی ہے۔ اور اندو مدن کو اپنی دنیا میں لے جاتی ہے جہاں آدمی مر کر ہی پہنچتا ہے۔ ماں اور گرہستن کے روپ میں اندو مثالی عورت تھی جو غیر شعوری طور پر اپنی فطری عورت کو مار کر پیدا ہوئی تھی۔ آج کی رات پھر فطری عورت جاگتی ہے اپنا گھر سنسار بچانے کے لئے اپنا مرد، بچوں کا باپ اور گھر کے رکھوالے کو دوبارہ پانے کے لئے۔ مثالی عورت فطری عورت کو مار کر گھر سنسار چلاتی ہے لیکن اسے بچانے کے لئے فطری عورت کو دوبارہ زندہ کرنا پڑتا ہے۔

''اپنے دکھ مجھے دے دو'' ایک مثالی عورت کی نہیں بلکہ ایک بھری پری فطری عورت کی کہانی ہے۔ وہ اپنی فطرت ہی میں ایروز کی سہانی وادی ہے جس سے اٹھتے ہوئے ٹھنڈی ہوا کے جھونکے بچوں اور بوڑھوں کو سلاتے ہیں اور شوہر کو جگاتے ہیں۔

اس عورت میں وہ تمام خوبیاں ہیں جو فطرت نے عطا کی ہیں۔ اندو عورت کے اسطور کی تشکیل کی طرف پہلا قدم ہے۔ اس کی تکمیل ''ایک چادر میلی سی'' کی رانو میں ہوگی جو فطری طور پر اچھی عورت کی کڑی آزمائشوں سے گزرے گی۔ یہ عورتیں ہندوستانی متوسط اور غریب طبقے سے تعلق رکھتی ہیں اور یہ طبقہ اپنی تمام خصوصیات کے ساتھ پورا ہندوستان ہے۔ تعلیم یافتہ، ملازمت پیشہ، قوت ارادی کی مالک، آزاد اور جدید عورت مغرب اور مشرق میں دوسری ہی قسم کی آزمائشوں سے گزرتی ہے۔ اس کی کہانیاں بیدی نے نہیں لکھیں۔ اسی لئے بیدی عورت کے ہمدرد ہیں۔ اس کی بپتا کو سمجھتے ہیں لیکن FEMINIST نہیں ہیں۔

ایک چادر میلی سی

''ایک چادر میلی سی'' کا مقام کوٹلہ گاؤں ہے جو گندہ، غریب اور پسماندہ ہے۔ یہاں ویشنو دیوی کا سنہرے کلس والا مندر ہے جس کے درشن کرنے دور نزدیک سے جاتری اس گاؤں آیا کرتے ہیں۔ گاؤں کے تانگے والوں کی آمدنی کا ذریعہ بھی یہی یاتری ہیں۔ ان تانگے والوں میں ایک تلوکا ہے جو رانو کا شوہر ہے ــــ شرابی، بد چلن، غیر ذمہ دار اور سفاک۔ وہ رانو کو بات بے بات مارتا ہے اور جب اس کے بدن کی ضرورت ہوتی ہے تو عاجزی کر کے وہ بھی حاصل کر لیتا ہے۔ رانو کی ایک بڑی لڑکی ہے جو بڑی بی کے نام سے پکاری جاتی ہے۔ اور دو چھوٹے جڑواں لڑکے اور ایک بچہ جو ایک سال کا ہے۔ رانو کا سسر حضور سنگھ دل کا نیک ہے لیکن بڑھاپے کی وجہ سے معذور ہے۔ اور اسے اب آنکھوں سے دکھائی بھی کم دیتا ہے۔ اپنی چارپائی سے لگا گرنتھ صاحب کا جاپ کیا کرتا ہے۔ رانو کی ساس جنداں ہندوستانی ساس کا نمونہ ہے۔ اٹھتے بیٹھتے جوتی اس کا شعار ہے۔ رانو کا ایک دیور ہے، منگل! اب تو جوان ہو چکا ہے لیکن رانو کے سامنے کا بچہ ہے۔ رانو اپنے بچوں کو دودھ پلاتی تو وہ بھی مچل اٹھتا، اور جب رانو اس کی ضد پوری کرنے کیلئے چھاتیاں نکالتی تو بھاگ کھڑا ہوتا۔ تلوکے کے قتل کے بعد ایک میلی سی چادر کے نیچے اسی منگل سے رانو کا بیاہ کر دیا جاتا ہے۔ منگل جو رانو کیلئے بیٹے برابر تھا وہی اب اس کا شوہر ہے۔ رانو اور منگل کی شادی سمجھا بجھا کر ہی نہیں بلکہ مار پیٹ کر زبردستی کرائی جاتی ہے۔ اور یہ شادی کرانے میں پڑوس کی عورتوں کا بہت بڑا حصہ ہے۔ یہ شادی غریب لوگوں کے معاشی مسئلہ کا حل ہے۔ تلوکا کے قتل کے بعد اس غریب پریوار میں رانو اور اس کے بچوں کی کفالت کون کرتا۔ شادی ہو جائے گی تو رانو کو شوہر، بچوں کو باپ اور گھر کو کماؤ اور ذمہ دار رکھوالا ملے گا۔ شادی کے بعد رانو اور منگل کو ایک دوسرے کے قریب آنے اور عورت مرد کا رشتہ قائم کرنے میں بہت وقت لگتا ہے۔ منگل رانو

سے شرماتا اور گھبراتا ہے۔ رانو منگل سے ڈرتی ہے۔ دونوں کے درمیان نفسیاتی رکاوٹیں ہیں۔ بالآخر رانو ان رکاوٹوں کو دور کرنے اور منگل کو اپنا بنانے میں کامیاب ہوتی ہے۔

کوٹلہ ہندوستان کے دوسرے گاؤں کی مانند ایک غریب، غلیظ اور توہمات میں گھرا ہوا گاؤں ہے۔ دیوی کے مندر کے سبب اس میں جاتریوں کی چہل پہل رہتی ہے۔ لیکن اس سے گاؤں کی فضا میں کوئی تبدیلی نہیں آتی جو بنیادی طور پر ایک افلاس زدہ افسردگی لئے ہوئے ہے۔ تہذیب وتمدن کی برکتوں سے محروم اس گاؤں میں رانو کا گھر نکبت وافلاس اور دکھ کی ماری ہوئی ایک ہندوستانی عورت کے گھر کا نمونہ پیش کرتا ہے۔ ساس جنادوسر معذور شوہر شرابی، بچے پچھے حال، گھر میں دو وقت کی روٹی نہیں۔ اڑوس پڑوس بھی افلاس زدہ، عورتیں دیہاتی، بھولی اور بد ذہن، توہمات میں گرفتار۔ اپنے بدمزاج، بدچلن اور آوارہ شوہروں کو قابو میں رکھنا ان کی ہمہ وقت سرگرمی۔ اس کام کے لئے یہ عورتیں گاؤں کے ایک سادھو بابا ہری داس کے پاس سے ٹوٹکے لاتی ہیں۔ بابا ہری داس کے متعلق مشہور ہے کہ اس نے لوہے کا لنگوٹ پہن رکھا ہے۔ اور اب تک نہیں جانتا کہ عورت کیا چیز ہے۔ حالانکہ آٹھوں پہر اس کے گرد عورتوں کا جھمیلا رہتا ہے۔ رانو بھی تلوکے کو قبضہ میں کرنے کے لئے اس سے ایک ٹوٹکا لاتی ہے۔ لیکن ابھی تک وہ تلوکے کو پا نہیں سکی تھی۔

جاتراؤں کا اژدحام ہونے کے سبب ظاہر ہے کوٹلہ گاؤں میں دھرم شالہ بھی ہوگی۔ یہ دھرم شالہ چودھری مہربان داس کی ہے۔ جسے وہ اپنے بھائی گھنشام کے ساتھ مل کر چلاتا ہے۔ اس دھرم شالہ میں جاتریوں کو سمجھا بجھا کر بہلا پھسلا کر لے جانے کا کام تلوکے کا ہے۔ تلوکے کو شراب کی لت بھی چودھری مہربان داس ہی نے ڈالی۔ رانو کو چودھری اور شراب دونوں سے بڑی نفرت ہے۔ جب رانو کے گھر میں دبو (کتا) روتا ہے تو رانو اسے بھگاتے ہوئے کہتی ہے۔ "بات بات مرو ے۔ یہاں دھرا ہی کیا ہے تیرے رونے کو—— روتا ہی ہے تو جا سامنے چودھریوں کے گھر جا کر رو، جہاں دولت کے ڈھیر ہیں، مردوں کی لام لگی ہے۔"

رانو شراب کو موت سے بھی زیادہ بری چیز سمجھتی ہے۔ مرد چاہے اپنا سب کچھ دوسری پر لٹا آئے پھر بھی اس کا کچھ نہ کچھ تو اپنے لیے بچا ہی رہتا ہے۔ لیکن شراب!

دراصل چودھری اور شراب دونوں رانو کا گھر ہونے نہیں دیتے۔ اس کے مرد کو اس کا مرد بننے نہیں دیتے۔ گھر تلوکا کے لئے کھانا کھانے اور عورت ہوس کی آگ بجھانے کا ایک ذریعہ

ہے۔اس سے زیادہ پیچھے نہیں۔تلوکا میں اتنی طاقت بھی نہیں کہ وہ بڑا گناہ کر سکے۔چودھری مہربان داس اوراس کے بھائی گھنشیام کے لیے وہ جاترا کو آئی ہوئی بھولی بھالی عورتوں کو لے جاتا ہے اور اس کے ہاتھ تو صرف ایک آدھ چانپ اور مٹھے مالٹے کی بوتل آتی ہے۔اور نام اس کا بدنام ہوتا ہے۔

اور اب افسانہ کا سب سے ہولناک واقعہ آتا ہے،جب تلوکا چودھری کی دھرم شالہ میں ایک جاترن کو چھوڑ آتا ہے۔جس کی عمر مشکل سے بارہ تیرہ برس کی ہوگی۔بدن جیسے تربوز کے گودے کا بنا ہوا جو مہربان داس کی چھری سے بچ نہ سکتا تھا۔شاید اس لئے اس دن کا سورج غصے میں لال اپنے رتھ کے گھوڑوں کو چابک لگاتا کپاس کے کھیت کے پیچھے گم ہو گیا تھا۔

ادھر دھرم شالہ میں چودھری مہربان داس،اس کا بھائی گھنشیام اور لوہے کی لنگوٹ والا سائیں بابا اس کمزور لڑکی پر زنا کا ہولناک کھیل کھیلتے ہیں۔اور اُدھر تلوکا گھر میں شراب پینے اور رانو کی پٹائی کرنے کے بعد اسے عاجزی سے منا کر اپنی ہوس کی آگ بجھاتا ہے۔لیکن خیال میں تو وہ بھی اس جاترن کے ساتھ زنا کر رہا ہوتا ہے۔

اور دوسرے روز تلوکا کا قتل ہو جاتا ہے۔لڑکی کے بڑے بھائی نے تلوکا کو پکڑ لیا تھا اور اس کی شہ رگ میں دانت گاڑ دیئے تھے۔اور پھر یہی لڑکا سات سال کی سزا کاٹنے کے بعد کوٹلہ گاؤں واپس آتا ہے۔اور رانو کی لڑکی 'بڑی' سے شادی کی خواہش ظاہر کرتا ہے۔رانو کے لئے یہ رضامندی دینا لگ بھگ ناممکن ہے۔لیکن پھر گاؤں کے لوگ دیوی کے جاتری،پڑوس کی عورتیں سب مل کر رانو سے رضامندی لے لیتے ہیں۔

بظاہر ''ایک چادر میلی سی'' کی تعمیر قصہ گوئی کے سیدھے سادے طریقے سے ہوتی ہے۔ لیکن اس میں مواد اور ہیئت کی تین تین یعنی کل چھ سطحوں کو دیکھا جا سکتا ہے۔

پہلی سطح پر رانو،اس کا پریوار،اڑوس پڑوس کی عورتیں اور کوٹلہ گاؤں کا پس منظر ہے۔ اس خارجی دنیا یا سماجی پس منظر کا اسلوبی طریقہ کار حقیقت پسندانہ ہے۔

دوسری سطح پر رانو کا کردار ہے۔جو بظاہر معمولی عورت ہے۔لیکن عورت ہونے ہی کے ناتے فطرت کی تخلیقی قوتوں کی آئینہ دار ہے۔زندگی وہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں سے فرد شروع ہوتا ہے۔بطور ایک فرد کے،ایک انسانی وجود کے،رانو اندر سے کیا ہے۔اس کے جذباتی تقاضے اور احساسی رویے کیا ہیں۔یہ جاننے کے لئے بیدی رانو کی فطرت کا مطالعہ عظیم فطرت کے آئینے

میں کرتے ہیں۔ یہاں اسلوبی طریقہ کار استعاراتی ہے۔

تیسری سطح پر خارجی اور داخلی دنیا، انسانی فطرت اور عظیم فطرت سے بھی ماورا، کائناتی طاقتوں کی روشنی میں زندگی کی لیلا کے مبہم اور پر اسرار پہلوؤں کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسے مقامات پر فرد ٹائپ میں، ٹائپ پروٹو ٹائپ میں، اور پروٹو ٹائپ آرکی ٹائپ میں منقلب ہوتا رہتا ہے۔ یہاں اسلوبی طریقہ کار اساطیری ہے۔

ناول کی پوری ڈزائن میں اسالیب کے یہ تینوں رنگ بکھرے پڑے ہیں۔ ناول میں اسالیب بھی فطرت اور انسانی فطرت کی عنصری طاقتوں کی مانند مواد کی وادیوں، پہاڑیوں اور جنگلوں پر اپنی برہنہ جنگ کھیلتے ہیں۔ یک وقت حقیقت نگاری کا سورج تھمتا ہے اساطیر کی دھند چھٹتی ہے اور استعارات کی دھنک کھلتی ہے۔

ایک ہی مٹی کے بنے ہوئے تلوکا اور رانو میں راکھشش اور دیوی کا فرق ہے۔ تلوکا اس بھیروکا روپ ہے جس کے ہاتھوں دیوی ستائی ہوئی ہے۔ بیدی کا کمال یہ ہے کہ اسلوب میں اسطوری رنگ آمیزی کے باوجود رانو اور تلوکا رہتے ہیں انسانی سطح ہی پر۔ دونوں ایک پسماندہ طبقے کے مرد عورت کی طرح ہی زندگی گذارتے ہیں لڑتے ہیں، مارکٹائی کرتے ہیں تلوکا میں فطری آدمی کی خشونت، تشدد اور اشتعال ہے۔ لیکن بیدی نہ تو اسے ایک خبیث روح کی طرح پیش کرتے ہیں نہ چھٹے ہوئے بدمعاش کی طرح نہ شر کے مجسمہ کے طور پر۔ اس کی کھوپڑی میں اتنی عقل ہی نہیں کہ وہ ذہین ودوشک یا شیکسپیرین ولن کا رول ادا کرسکے۔ بالآخر تو وہ خود اپنے اندر کے بھیرا، محرومیت اور خباثت کا صید زبوں نظر آتا ہے۔ اس سے نفرت کی بجائے اس پر بھی ترس آنے لگتا ہے کہ وہ بھی سفاک فطرت اور بے رحم حالات کے ہاتھ میں محض ایک کھلونا ہے۔ یہ بیدی کا فنکارانہ امتیاز ہے کہ وہ کسی بھی مقام پر ہمارے بنے بنائے جذبات کی نقدی وصول نہیں کرتے۔ جیسے ہی خراب آدمی کے لئے ہمارے دل میں نفرت کا جذبہ پیدا ہونے لگتا ہے یہ دیکھ کر ہم سنانے میں آجاتے ہیں کہ جوڑ رما تلوکا کھیلتا ہے اندریں حالات کوئی بھی آدمی حتی کہ ہم بھی اس کا شکار ہوسکتے ہیں۔ چنانچہ منگل کا سلوک بھی بیاہتا دنوں کے شروع میں رانو کے ساتھ بہت مختلف نہیں ہے۔ دراصل یہ بھیرو، یہ فطری مرد، نچلے طبقہ کے کچے اور بھڑک اٹھنے والے جذبات کے مالک یہ ان گڑھ لوگ، مردانہ پندار، طاقت، اکڑ اور خبیثیت کے ایسے مارے ہوئے ہیں کہ ان سے

مہذب اور بہتر سلوک کی توقع عبث ہے۔ لیکن فطری مرد کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہر متمدن آدمی کے اندر بھی زندہ رہتا ہے۔ کبھی مرنے نہیں پاتا۔ اس روپ کو دیکھ کر ہم تلوکا سے نفرت بھی کرتے ہیں، ڈرتے بھی ہیں اور اس پر ترس بھی کھاتے ہیں۔ اس طرح بیدی ہمارے کثیر الجہتی جذباتی رویوں کے پورے نظام کو درہم برہم کرتے ہیں۔

رانو ہی کا معاملہ لیجئے۔ افسانہ میں رانو جس طرح ریزہ ریزہ زندگی کو سمیٹتی ہے وہ ایک غیر معمولی کردار کا کام ہے۔ لیکن افسانہ میں رانو اول تا آخر ایک بہت ہی معمولی عورت رہتی ہے۔ وہ معمولی ہے لیکن جیتی ہے۔ خاندان کو پالنے والی۔ رانو عظیم ماں کے اسطوری تجسیم ہے۔ لیکن اس سے کہیں بھی اس کے معمولی پن میں فرق نہیں آتا۔ تلوکے کے قتل کے بعد چار بچوں کی ماں زبردستی منگل کے ساتھ بیاہی جاتی ہے۔ لیکن شادی کے بعد بھی اس کے دکھ کم نہیں ہوتے۔ ایک غیر معمولی عورت کے طور پر پیش کرنے کے لئے بیدی عورت کے کردار کو کہیں بھی Idealise نہیں کرتے۔ رانو کا عورت پن اور گنوار پن اس کے کوسنے سے ہی ظاہر ہے۔ اپنی ساس جنداں سے لڑتی ہوئی وہ کہتی ہے۔ ''تو تو بڑی کے بیاہ کی بات کرنے جارہی تھی بچا چاں بیچ میں میرا مردہ کیوں نکال بیٹھی۔ شرم ہے تو کچھ کھا مر۔ ہے دیوی ماں یہ جوہڑ کے پانی میں ڈوب مرے۔ او پرے آنے والی مشین کو کوکرے۔''

ایک جگہ تو بیدی بھوک کی ماری رانو کو جانور کی طرح چاولوں پر جھپٹتے ہوئے بھی دکھاتے ہیں۔ ''بڑی نے کچھ چاول اُبالے تھے۔ لیکن بھوکی رانو انہیں طباق پر ڈال بنا نمک مرچ کے کھا گئی۔ سوکھے ہی نگل گئی۔ ساس سسر تو ایک طرف، اس نے اپنے بچوں کو بھی نہ پوچھا۔ اور اب جنداں اسے دھکے دے دے کر باہر نکال رہی تھی اور رانو پتھر بنی مار کھا رہی تھی۔

ایک بے سہارا اور دکھی عورت کی تصویر مکمل ہے۔ اتنی مکمل کہ اس پر ایک گہرے رنگ کا اضافہ صرف نابغہ ہی کر سکتا ہے۔ اور بیدی کرتے ہیں۔

''تبھی منگل سلامتے کے عشق کا نشہ لئے گھر میں داخل ہوا اور جنداں کے ہاتھ روکتے ہوئے کہا ''تائی! کیوں تو اس غریب کے ساتھ ایسا سلوک کرتی ہے؟ کیوں روز مارتی دھکے دیتی ہے۔ آخر کہاں جائے گی بے چاری؟'' یہ سن کر رانو جسے اپنے شوہر کے مرنے پر رونا نہ آیا تھا

بلک بلک کر رونے لگی۔ وہ رو رہی تھی اور کہہ رہی تھی کہ میں کیوں جاؤں

— کیا نہیں کیا میں نے اس گھر کے لئے بیٹے نہیں جنے کہ بیٹی نہیں جنی۔

بیٹی — بیٹی بیٹے جننے والی کی یہ دردِ شا۔ لیکن بچے جننے کا کام تو ہر عورت کرتی ہے اس سے وہ رانی تو نہیں بن جاتی۔ رانو ہی رہتی ہے۔ رانو کو دوسری عورت بنانے کے لئے ہمیں پورے نظامِ حیات کو تبدیل کرنا ہوگا۔ دوسرے جنم میں اسے اچھا شوہر اور خوشحال گھرانہ ملے نہ ملے۔ اور ہم خدا نہیں۔ لیکن ہم انسانی سطح پر منصوبے تو بنا سکتے ہیں۔ ایک ایسے منصفانہ نظام کے خواب تو دیکھ سکتے ہیں۔ جس میں رانو جیسی عورتوں کی نجات ہو۔ افسانہ کی چلچلاتی زمین سے بھاگ کر آرزو کی خنک چھاؤں میں بیدی نہیں ہم پناہ لیتے ہیں۔ خواب ہم دیکھتے ہیں بیدی کی نظر تو حقیقت پر رہتی ہے کیونکہ وہ جنہیں جینا ہے ان کے مسائل سہانے خوابوں میں نہیں بلکہ زندگی کی چلچلاتی دھوپ میں ہی پیدا ہوتے ہیں اور حل بھی ہوتے ہیں۔ غریبی کروڑوں آدمیوں کا مسئلہ ہے صرف رانو کا نہیں۔ لیکن تلوکا اور منگل تو اس کا مسئلہ ہے۔ مرد کے ساتھ جنگ میں اگر وہ تلوکا سے ہارتی ہے تو منگل کے ساتھ جیتتی بھی ہے۔ "ایک چادر میلی سی" مفلس عورت کی بپتا کا افسانہ نہیں کیونکہ بپتا رانو پر پڑتی ہے کسی اور پر کیا پڑتی ہوگی۔ یہ تو نامساعد حالات اور حیات کش قوتوں کے خلاف ایک عورت کی جدوجہد کا افسانہ ہے۔ یہ جدوجہد ہی افسانہ کو نیچرلسٹ فکشن کے جبر کی سطح پر گرنے نہیں دیتی ورنہ افسانہ کا سماجی پس منظر تو بالکل نیچرلسٹ نظر آئے گا۔

مفلوک الحالی، جہالت، توہمات، جرائم، شراب نوشی، زنا بالجبر، قتل و خون یہاں تک کہ حرمین کے ساتھ جنسی تعلق کا موٹف بھی یہاں موجود ہے۔ یہی وہ عناصر ہیں جو نیچرلسٹ فکشن میں ماحول اور وراثت کے جبر کے زیر اثر ایک تحت انسانی زندگی کا خاکہ تیار کرتے ہیں۔ نیچرلسٹ فکشن کا ایک اور عنصر ہے تشدد جس کی مقدار بھی ناول میں کم نہیں۔

آدمی زندگی اور آرٹ دونوں میں تشدد کو پسند نہیں کرتا لیکن زندگی اور آرٹ دونوں میں تشدد کا عنصر جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں اس سے کہیں زیادہ ہے۔ عموماً عورت کی بپتا کی ناولوں میں تشدد کا عنصر نہیں ہوتا کیونکہ تشدد کے بیان کے لئے جس فنکارانہ سلیقہ مندی اور بے تحریلی نظر کی ضرورت ہے وہ مصورِ غم کے پاس نہیں ہوتی۔ اسی لیے بپتا کی ناولیں دھاڑوں رلاتی ہیں اشک باری سے وہ رنگ ہی دھل جاتے ہیں جن سے مصورِ غم نے تصویر بنائی تھی۔ رقت اسی معنی میں فن کی نفی ہے۔

تشدد کے نظارے میں آنکھیں پھٹی کی پھٹی رہ جاتی ہیں۔ خوف رحم اور حیرت کے جذبات صرف بڑا آرٹ ہی پیدا کرسکتا ہے۔ تشدد کے بیان میں آرٹ قصابیت نہ بنے یہ فنکار کی سب سے بڑی آزمائش ہے۔ ایک ذرا سا شائبہ بھی کہ فنکار قاری میں تحرک پیدا کرنے کے لئے منظر کو سنسنی خیز بنا رہا ہے۔ آرٹ کی غارت گری کے لئے کافی ہے۔ ایسے ہی مواقع ہوتے ہیں جہاں کچھ نہ کہہ کر سب کچھ کہہ جانے یعنی اشاروں، کنایوں اور استعاروں کے ذریعہ خوں ریز تفصیلات سے محتاط فاصلہ قائم رکھا جاتا ہے تاکہ بیانیہ خوں چکاں نہ بنے۔

مثلاً بیدی دھرم شالہ میں جاترن لڑکی کے ساتھ تین آدمیوں کے زنا بالجبر کی تصویر کشی نہیں کرتے، صرف اشارہ کرتے ہیں جس میں استعارہ واقعہ کی ہولناکی کو برقرار رکھتے ہوئے واقعہ کی اذیت ناکی کو برملا ہونے نہیں دیتا۔ ورنہ معروضی حقیقت نگاری کی سطح پر کیمرے کی آنکھ سے وہ کچھ دکھایا جاسکتا تھا جس کی تاب ہماری آنکھیں نہیں لاسکتیں۔

> ''تلوکے نے آج جس جاترن کو مہربان داس چودھری کی دھرم شالہ میں چھوڑا وہ مشکل سے بارہ تیرہ برس کی ہوگی۔ دیوی کے پاس تو اپنے آپ کو بچانے کے لئے ترشول تھا جس سے اس نے بھیرو کا سر کاٹ کر الگ کردیا۔ لیکن اس معصوم جاترن کے پاس صرف دو پیارے پیارے گلابی ہاتھ تھے جنہیں وہ بھیروں کے سامنے جوڑ سکتی تھی۔ ان سے مدافعت نہ کرسکتی تھی۔ پھر بدن — جیسے تربوز کے گودے کا بنا ہوا جو مہربان کی چھری سے بچ نہ سکتا تھا۔ شاید اسی لیے اس دن کا سورج غصے میں لال اپنے رتھ کے گھوڑوں کو ادھر چھانٹا ادھر چابک، ادھر چھانٹا ادھر چابک لگاتا ہوا سامنے خانقاہ والے کنویں کے پاس فارم کی کپاس کے پیچھے کہیں گم ہوگیا تھا۔ اور اوپر آسمان پر دوج کے نازک سے چاند کو نچڑنے، پیلا ہونے کے لئے چھوڑ گیا تھا۔''

افسانے میں تلوکے کے قتل کا واقعہ اس طرح بیان ہوا ہے کہ حقیقت پسند بیانیہ کی اذیت ناکی اسطوری بیانیہ کی ہولناکی میں تحلیل ہوگئی ہے۔

> ''تلوکا کا قتل ہوگیا تھا............خانقاہ والے چاہ کے

قریب .... اس نوجوان جاٹ رن کے بڑے بھائی نے اسے پکڑ لیا
تھا۔ اور اس کی شہ رگ میں دانت گاڑ دیئے تھے۔ اور اس وقت چھوڑا
جب اس کے بدن میں خون کا ایک بھی نمکین قطرہ نہ رہا تھا۔''

بظاہر یہ بیانیہ حقیقت پسندانہ ہے لیکن یہ قتل عام قتل سے — چھری یا چاقو یا گلا گھونٹنے والے قتل سے اتنا مختلف ہے کہ کسی اساطیری کہانی کا حصہ معلوم ہوتا ہے۔

تلوکا رانو کو جس بیدردی سے مارتا ہے وہ پورا منظر حیرت اور خوف کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ تلوکے سے نفرت اور رانو سے ہمدردی کے جذبات کو چھونے کی بیدی نے کوشش نہیں کی۔ ان جذبات کو چھونا بہت آسان تھا۔ آسانی سے تحریک پانے والے جذبات کا استحصال فنکاری نہیں جذباتیت ہے جو غارت گرِ فن ہے۔

ناول میں تشدد کا ایک روپ وہ ہے جو پنچایت اور ذات برادری والے منگل پر گذارتے ہیں۔ جب وہ رانو سے بیاہ کے خیال ہی سے لرز کر بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔ منگل کے لئے رانو بڑی بھابھی ہی نہیں بلکہ ماں ہے۔

''میں ماں کی گالی نہیں کھاتا —— ان پنچوں کی ماں کا
یہ تو کیا لاٹ اروِن جارج پنجم بھی آ جائے تو میں یہ بھی نہ کروں
میری ماں کے برابر اس کی عمر ہے .... میں سر اس کے
پاؤں پر رکھ سکتا ہوں، پاؤں سر پر نہیں۔''

ظاہر ہے کہ محض دھاک دھمکی یا خالی خولی کی مار پٹائی سے منگل راہ پر آنے والا نہیں، منگل کی مزاحمت بہت شدید ہے۔ اور اتنی ہی شدید مار پٹائی سے اسے توڑا جاتا ہے۔ وہ بھاگا ہوا شکار ہے اور گاؤں کے لوگ شکاری جو اسے زندہ پکڑنا چاہتے ہیں۔ ''دولھا'' بنانے کے لئے —— شکار اور شکاری کا استعارہ اس پورے بیانیہ میں پھیلتا سمٹتا زدوکوب کو دو طاقتوں کی پیکار میں بدل دیتا ہے جس کا نظارہ ہم ہیبت اور حیرت سے کرتے ہیں۔

جب منگل کو رانو کے ساتھ بٹھایا گیا تو وہ لہولہان تھا اور رانو مکمل طور پر بے ہوش۔ لیکن عورتوں کو یقین تھا، آخر میں سب ٹھیک ہو جائے گا۔ آخر میں سب ٹھیک ہو جانے کا مطلب ہے کہ مرد اور عورت کے اندر فطرت کی کچھ پراسرار طاقتیں ہیں جو انہیں ایک دوسرے سے رشتہ قائم

کرنے میں مدد کرتی ہیں۔ ہمارے معاشرے میں شادیاں بڑی حد تک بڑے بوڑھوں کی طے کی ہوئی ہوتی ہیں اور ان میں سے بیشتر میں زبردستی کا عنصر بھی شامل ہوتا ہے۔ بات یہی کہی جاتی ہے کہ آخر میں سب ٹھیک ہو جائے گا۔ اور بڑی حد تک آخر میں سب ٹھیک ہو بھی جاتا ہے۔ مطلب یہ کہ بچے پیدا ہوتے ہیں اور مرد اور عورت کی زیادہ توجہ پیداوار پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ گویا خاندان اور بیاہ کا ادارہ فطری آدمی کو سماجی آدمی میں بدلنے کا کام کرتا ہے۔ منگل شکار ہے اور سماج شکاری ہے۔ پہلے منگل کو پکڑا جائے گا اور پھر وحشی کو رام کیا جائے گا۔ تب جا کر پیداوار کا کام کاج چلے گا۔ منگل فطری آدمی کا ٹائپ ہے جس میں فطری جبلتیں بہت شوریدہ سر ہیں۔ منگل کا آرکی ٹائپ شیو ہے جبکہ تلوکا کا آرکی ٹائپ بھیرو ہے کیونکہ شیو کے برعکس بھیرو فطری جبلتوں کے بگاڑ کی علامت ہے۔ تلوکا میں فطری آدمی کا وہ حسن نہیں ہے جو منگل میں ہے۔ تلوکا کی ہونا کی گھر کی جورو کا استعمال بھی رنڈی کے طور پر کرتی ہے۔ اور گو وہ رانو کے ساتھ مباشرت کرتا ہے لیکن خیال میں تو وہ جاتران لڑکی کے ساتھ ہی زنا کر رہا ہوتا ہے۔ سلامتے ایک آوارہ لڑکی ہے لیکن منگل کا اس کے ساتھ سلوک عاشقانہ ہے۔ ناول میں ایک موقع ہوتا ہے جب منگل سلامتے کو وہ پیداور کرتی اتار دینے کو کہتا ہے۔ جب وہ ایسا کرتی ہے تو کہتا ہے— ''ہو گئی سیر اب چلی جا''— گویا عورت مرد کا تعلق محض جنسی تفریح ہی ہے تو بدن کی بے حرمتی بہت معمولی چیز ہے۔ منگل اس وقت رانو کے ساتھ شادی کے خیال سے گھبرایا اور بھاگا ہوا ہے۔ وہ عورت میں برہنہ بدن کے علاوہ وہ کچھ اور بھی دیکھنا چاہتا ہے جو ہوس کے کھیل سے زیادہ قدر رکھتا ہو۔ رانو میں وہ یہ چیز دیکھتا ہے یعنی مادریت اور اسی لئے بطور بیوی کے رانو کا تصور اسے مہاپاپ لگتا ہے۔ بطور عورت کے قبول کرنے کے لئے وہ عورت میں سے مادریت کا عنصر کم کرتا ہے تو ہوس کا کھلونا سلامتے اس کے سامنے آتی ہے جس کی حیثیت سوائے 'سیر سپاٹے کے اور کچھ نہیں' گویا منگل میں بھیرو نہیں بلکہ وہ شیو زندہ ہے جو جنسی جبلت کا استعمال تولید اور تخلیق دونوں کے لئے کرتا ہے۔ اس لئے منگل کو جب گھسیٹ کر دولہا بنانے کیلئے لے جایا جاتا ہے تو ازلی مرد کا یہ ٹائپ اپنے آرکی ٹائپ شیو میں تحلیل ہو جاتا ہے۔

''عجیب سی برات جیسے شیوجی پاروتی کو لینے آئے ہوں۔
گلے میں رودراکشس کی مالائیں اور سانپ، منہ میں دھتورہ اور بھانگ،
کمر میں لنگوٹ اور کاندھے پر مرگ چھالا اور ہاتھوں میں ترشول——

> براتی بندر اور لنگور، شیر اور چیتے اور ہاتھی۔ اس پہ شہنائی کے بجائے
> ایک عجیب طرح کی کاہش اور خواہش، وحشت اور شہوت پیدا کرنے
> والی ستار کی جھنجھناہٹ اور آٹے کی مشین کی کوکو   کو
>
> ..
>
> کو   کو

دیکھئے شیو جی بدن کی سیر کو نہیں جارہے، بیاہ کرنے جارہے ہیں، اور بیاہ کے پیچھے بنیادی جبلت جنس کی ہے۔ جو بندر، شیر، چیتے، اور ہاتھی میں مشترک ہے اور اسی جبلت کے سبب ان حیوانوں میں بھی گنبد کی داغ بیل پڑتی ہے۔ شہنائی کی آواز اور گیت اور رقص اور رسم اور افشاں تو آدمی کی تہذیبی گلکاریاں ہیں اور ان کی اہمیت سے کسی کو انکار نہیں۔ لیکن تخلیق کی جبلت اپنی اصل میں کاہش اور خواہش، وحشت اور شہوت ہی رہتی اور نشہ کے اترنے کے بعد ستار کی جھنجھناہٹ اور آٹے کی مشین کی کوکو   بے کیفی اور میکانکیت! ——— یہاں بدن کا نفع اور ہوس کی حد نہیں۔ فطرت تسلسل حیات کے لئے جن قوتوں کو کام میں لاتی ہے ان کی اہمیت سمجھنے کی کوشش ہے۔

ابتدائی مذہب قبائلی زندگی کا مرکزی نقطہ تھا ——— ایک ایسا نقطہ جہاں پہ کھڑا ہو کر آدمی گردوپیش کی دنیا کا جو علم بھی اُسے میسر تھا، اسے ایک مربوط نظام میں ڈھالتا تھا۔ آرٹ اس نظام کو ایک جسم اور ایک آواز عطا کرتا تھا۔ اس طرح قبائلی نظام میں آرٹ سماجی زندگی سے الگ کوئی چیز نہیں تھا۔ بلکہ اس کا حصہ تھا۔ "ایک چادر میلی سی" کا پورا آرٹ، آرٹ کی صناعی اور مشاطگی سے گریز اور زندگی کے ایسے حقائق کو ایک آواز اور ایک جسم عطا کرنے کی کوشش ہے جن سے آرٹ کی جمالیات بارہ پتھر دور رہتی ہے، کیونکہ ان حقائق کا کچا پن اور کھردرا پن، ان کی بدصورتی، کھور پن اور اذیت ناکی آرٹ کی حسن آفرینی کے فنکشن کے منافی ہے۔ ایک نظر سے دیکھئے تو اس ناول میں بیدی کا آرٹ نہایت ہی غیر سوفسطائی اور غیر مدنی ہے۔ گویا بیدی کو غیر شعوری طور پر اس بات کا احساس تھا کہ اگر افسانہ کا فنکارانہ نظام بہت ہی نستعلیق ہوا تو جس زندگی کا افسانہ آئینہ دار ہے اس کے کھردرے پن میں فن کی رنگ آمیزی سے ایسی تزئین رونما ہوگی کہ زندگی کی حقیقت اور آرٹ کی صنعت گری میں ثنویت پیدا ہو جائے گی۔ افسانہ زندگی کے مقابلے میں زیادہ مرتب اور منظم اور اسی لئے زیادہ مصنوعی نظر آئے گا۔ "ایک چادر میلی سی" ایک اجتماعی

ناول ہے۔ اسے آنچلک اپنیاس بھی کہہ سکتے ہیں اور جن پدی افسانہ بھی۔ اس میں پنجاب کے ایک گاؤں کی بجائیہ برادری کے ایک مفلوک الحال پریوار کی کہانی ہے۔ اردو زبان کی حلاوت اور شیرینی، مدنیت اور شائستگی، فصاحت اور بلاغت، دیہاتی زندگی کے گنوار پن اور کھردرے پن کی حقیقت پسندانہ تصویر کشی میں مشکلات پیدا کرتی رہی ہے۔ اس ناول میں ہندی اور پنجابی لفظوں کی کثرت، زبان کو زمین سے قریب رکھنے کی خواہش اور لب ولہجہ کا کرخت آہنگ، آرٹ اور زندگی کے فاصلوں کو کم کرنے کی کوشش ہے۔ جس لوک جیون کو ناول میں پیش کیا گیا ہے وہ اپنی تمام سماجی اور تہذیبی خصوصیات کے ساتھ نمایاں ہے۔ بیانیہ میں لوک گیتوں کی آمیزش سے قبائلی اور ارضی عنصر اور شدید ہو گیا ہے۔

ایک چادر میلی سی' میں رانو کا پریوار سماج اور برادری سے کٹا ہوا نہیں ہے۔ اگر ہوتا تو جن آفتوں اور سنکٹوں کا اسے سامنا ہے وہ رانو کو پاگل کرنے اور پورے پریوار کو تباہ کرنے کے لئے کافی تھیں۔ بے شک ان آفتوں کا مقابلہ رانو کرتی ہے اور غیر معمولی قوت ارادی اور صبر وتحمل سے کرتی ہے۔ لیکن اگر سماج، برادری کی عورتیں اور پنچایت اس کے ساتھ نہ ہوتیں تو وہ تنہا کچھ بھی نہ کرسکتی۔ ناتیوں، جاتیوں اور چھوٹی چھوٹی برادریوں میں بٹی ہوئی ہندوستانی سماج کی انسانی بستیوں کا ہزاروں سال سے یہ دستور رہا ہے کہ وہ اپنے مسائل آپ حل کر لیتے ہیں۔ پنچایت کے پاس قوانین اور ضوابط کا دفتر نہیں ہوتا۔ لہٰذا راہ راست اور صراط مستقیم کا کوئی بندھا ٹکا آئیڈیل بھی نہیں ہوتا۔ ہر مسئلہ کا حل، اس کی خصوصیت اور صفت کی بنیاد پر کیا جاتا ہے۔ اور حل ایسا ہوتا ہے جس میں فرد، پریوار اور بچوں کی زندگی کا تحفظ مقدم ہوتا ہے۔ چادر کی رسم بذات خود اس بات کی دلیل ہے۔ جس سماج میں رانو رہتی ہے اس نے اپنی اخلاقیات میں اتنی گنجائش رکھی ہے کہ ناگہانی حادثات اور کٹھنائیوں سے بھری ہوئی ان کی زندگی کا کاروبار چلتا رہے۔ عورت بیوہ نہ رہے بلکہ دیور کے ساتھ اس کا بیاہ کر دیا جائے تاکہ اسے شوہر اور بچوں کو باپ مل جائے۔ اس رسم کا مقابلہ برہمن اور مہاجنی سماج کی ان رسومات سے کیجئے جو بال ودھواؤں اور بیواؤں کو بیوہ رکھنے پر مصر ہیں یا جنہوں نے ستی کی پرتھا کو قائم کیا۔ وہ لوگ جن کا زمین اور زندگی کے ساتھ رشتہ گہرا تھا ان کے پاس انسانی مسائل کے انسانی حل تھے۔ اور وہ لوگ جو طاقت، اقتدار، اور سماجی منزلت کے نام لیوا تھے وہ اپنی برادری کی ناک، مردانہ آن اور خاندانی آبرو پر بھری پری زندگیوں کو قربان کرتے تھے۔

رانو کے پڑوس کی عورتیں ذات برادری کے لوگ، پنچ کے فیصلے، یہ سب افسانہ میں سماج کو جری قوت کے طور پر سامنے لاتے ہیں۔ چادر کی رسم نہ ہوتی، سماج حرکت میں نہ آتا تو تنہا رانو کچھ بھی نہ کر سکتی۔ عورتوں کی خواہش کہ رانو کی منگل سے شادی ہو جائے، رانو کا انکار، عورتوں کی زبردستی، گالیاں اور طعنے جو رانو کی بھلائی کے لئے ہی ہیں۔ اور شادی کے بعد عورتوں کی گریہ کہ رانو، اور منگل کے بیچ کچھ ہوا یا نہیں، یہ سب مل کر افسانہ میں انسانی دردمندی، سماجی تعاون، اور اڑوس پڑوس کے لین دین کی ایسی لہریں پیدا کرتے ہیں جن پر رانو اعتماد سے بہتی اپنی منزل کی طرف پہنچتی ہے۔

صبر شخصیت کے ارتباط کو قائم رکھنے کا منظوم کا سب سے طاقتور ہے۔ صبر کی طاقت ہی رانو کو غم پسند اور اذیت پسند بننے نہیں دیتی، جو کمزور شخصیت کے بیمار ذہنی رویے ہیں۔ صبر طاقتور ذہن کا وصف ہے جو سوچتا ہے کہ یہ دن بھی گذر جائیں گے۔ امید ایک معصوم کرن کی صورت صبر کے آنسوؤں میں جھلملاتی رہتی ہے۔ اور امید اور ذہنی تنگی نفی ہے۔ رانو پر جو کچھ بیتا ہے وہ کسی بھی شخص کے جذباتی نظام کو درہم برہم کرنے کیلئے کافی ہے۔ لیکن رانو اپنے جذبات وحشی تحت قابو میں رکھنے میں کامیاب ہوئی ہے۔ اس کے کردار کی یہی مضبوطی رانو کی کہانی کو مظلوم کی بیتا بننے نہیں دیتی۔ رانو اپنے لئے شوہر طلب کرتی تو وہ نفس پرست ہوتی۔ لیکن نفس کو مار کر اپنے اندر کی عورت کا گلا گھونٹ کر وہ اس مرد کو بھی نہیں پا سکتی جس کی اسے اپنے بچوں کے باپ کے طور پر ضرورت ہے۔ مرد کو شوہر بنائے بغیر وہ بچوں کے لئے باپ حاصل نہیں کر سکتی۔ اس کی یہی بڑی اسے کام جو سمجھتی ہے حالانکہ منگل کے ساتھ شادی بچوں کے لئے ایثار کی کے جذبے کے تحت ہے۔ ایثار نفسی میں وہ دیوی ہے لیکن مرد کو دیوی بن کر نہیں بیج کی ویشیا بن کر ہی رام کیا جا سکتا ہے۔ اور رانو یہی کرتی ہے۔ منگل اس پر رعب گانٹھتا ہے، اکڑ جماتا ہے، یہ بتانے کے لئے کہ وہ کسی سے ڈرتا نہیں۔ کسی کا ذلیل نہیں، بوتل سے شراب غٹ غٹا جاتا ہے۔ لیکن اس پورے ڈرامے میں رانو کے اندر کی عورت اسے بتاتی رہتی ہے کہ مرد کے ان تمام منفی رویوں میں اصل جذبہ تو عورت کو زیر دام لانے کا ہے۔ اس جذبہ پر مردانہ پندار کی سینکڑوں پرتیں چڑھی ہوتی تھیں۔ ان پرتوں کو اکھاڑ پھینکنے کی جو طاقت ایک جوان بدن میں ہوتی ہے وہ رانو کے ڈھلتی عمر کے جسم میں نہیں تھی۔ اپنی نگاہوں کے افق پر اسے سلامتی کا بدن ابھرتا ہوا نظر آتا جس کے بدن کے کسے کسائے اور متناسب

اعضاء میں متقابل کے لئے قدرتی جگہیں بنی تھیں۔ جس کے جسم کی تازگی اور شادابی کو ابٹنے اور بندی اور اخروٹ کی چھال کی ضرورت نہ تھی .... یہ سب چیزیں منگل سے استحول، پتھر آدمی کے لئے بیکار تھیں، جو خود چٹان تھا، چٹانوں سے بھڑنا چاہتا تھا، خود لوہا تھا، لوہے سے ٹکرانا چاہتا تھا ...... اور رانو جانتی تھی اور اس کے لئے تیار تھی۔"

در اصل اس "تیاری" میں ہی عورت کی فطرت کی وہ گہرائیاں رہی ہیں جس کی تہہ مرد نہیں پا سکتا۔ بیدی لکھتے ہیں:۔

"لیکن رانو کو حالات میں ہر لحظہ پیدا ہو جانے والے خطرے نے ایک ایسی سمجھ دے دی تھی جو اس کی دوسری بہنوں کے حصے میں نہیں آئی تھی۔ ایکا ایکی وہ دیوی سے ایک عام گوشت پوست کی عورت بن گئی ایک دم چالاک اور عیار ...... حرافہ ...... کیا کرتی؟ ...... وہ مجبور تھی اور بے بس۔"

آدمی پل پل حالات اور واقعات سے اثر پذیر ہوتا ہے، ان کے ساتھ بدلتا ہے، ورنہ پرماتما نے اسے اتنا بڑا نسوں کا جال نہ دیا ہوتا۔

ایک جگہ بیدی لکھتے ہیں:۔ بیوی مقابلے کے لئے اپنے حقوق کی حفاظت کے لئے، ایک بیسوا کی سطح پر اتر آئی ہے۔ "منگل کے ساتھ یہ ڈراما اپنے شباب پر تھا تب ہی باہر سے ایک پڑوسن کی آواز آئی۔

"رانو"، رانو ایک دم باہر نکلی اور اس سے پہلے کہ وہ یا کچھ کہتی۔ رانو نے اسے باہر دھکیلتے ہوئے کہا ——— "چلی جاؤ ——— وِدو ——— اس وقت چلی جا" گویا رانو سمجھ گئی تھی کہ منگل اور اس کی قسمت کا فیصلہ اس رات ہونے والا ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ مرد اور عورت کے درمیان جنس کا کھیل کیسے پل صراط سے گذرتا ہے۔ اس کھیل میں بے شمار ذیلی جذبات اور پندار کے صنم کدے کے بت رقص کناں ہیں۔ یہاں محض بدن کا نغمہ چھیڑنے سے اُلجھے ہوئے جذباتی مسائل حل نہیں ہوتے۔ بہت سے روپ بدلنے پڑتے ہیں۔ بہت سے کھیل کھیلنے پڑتے ہیں۔ آدمی پل پل حالات سے اور واقعات سے اثر پذیر ہوتا ہے۔ نسوں کا یہ جال ساز کے تاروں کی طرح بیک وقت مختلف آوازیں پیدا کرتا ہے۔ رانو بیک وقت دیوی بھی ہے، حرافہ

بھی، بیوی بھی ہے، ماں بھی، اور اس کا وصف یہ ہے کہ وہ ایک پچویشن کی جذباتی الجھنیں دوسرے پچویشن میں نہیں لے جاتی۔ وہ ہر رول میں اپنا کردار نبھاتی ہے اور بطور ایک عورت کے جذبات کا جو سرمایہ اسے میسر ہے اسے صحیح موقع پر صحیح طرح خرچ کرتی ہے۔ کوئی نفسیاتی دباؤ، جذباتی رکاوٹ اور اخلاقی تادیب اسے زندگی کے مختلف دائروں میں اپنا رول ادا کرنے میں مانع نہیں ہوتی۔ بے شک تیرتی سب بچہ ہے اور رانو ہر موقع عمل کے لئے تیار ہے۔ ایک خیمہ وہ درخت کی مانند رانو کو صرف سہارے کی ضرورت ہے۔ سہارا مل جائے تو جڑیں استوار کرتا، برگ و بار لاتا، خود درخت کی قوت نمو پر منحصر ہے۔ رانو کو منگل کا سہارا دینے کا کام پڑوس کی عورتیں اور مرد کرتے ہیں۔ اور سہارا دینے کا کام زخم پر مرہم رکھنے اور آنسو پونچھنے سے ذرا مختلف ہے کہ اس میں درخت کو ٹھونکنا، کھینچنا اور باندھنا پڑتا ہے۔ اور عورتیں رانو کو گالیاں دیتی ہیں، ڈانٹتی ہیں، جھڑکتی ہیں اور بالآخر منگل جیسے کھونٹے کے ساتھ باندھ دیتی ہیں۔ گویا رانو کی کہانی کے ذریعے بیدی یہ بتاتے ہیں کہ فطرت کی تخلیقی قوتیں سخت مزاحمتوں اور سنگلاخ زمینوں میں بھی تخلیق کا کام جاری رکھتی ہیں۔ کنکروں اور پتھروں کے بیچ تھوڑی سی مٹی مل جائے تو پودا جڑ پکڑ لیتا ہے۔ ہوا میں نمی کی ایک لہر آجائے تو برگ و بار لے آتا ہے۔

افسانہ میں تشدد کے عنصر کی فراوانی اس بات کا ثبوت ہے کہ زندگی میں تخلیقی قوتیں اپنا کام محفوظ، مامون فضاؤں میں نہیں کرتیں بلکہ مزاحمتوں اور رکاوٹوں کے بیچ رہ کر کرتی ہیں۔ زندگی پھولوں کی سیج نہیں بلکہ گل چینی کا وہ عمل ہے جو خاردار جھاڑیوں سے ہاتھوں کو زخمی کئے بغیر تکمیل کو نہیں پہنچتا۔ بیدی زندگی کو نہ تو رومانیوں کی طرح Romanticize کرتے ہیں، نہ آدرش پسندوں کی طرح اسے Degrade کرتے ہیں۔ یہ بات ہم نیچرلسٹ افسانہ نگاروں مثلاً ارسکین کاڈویل کی کہانیوں میں دیکھ سکتے ہیں کہ آدمی جب ایک خاص معاشرتی سطح سے گر جاتا ہے تو کیسے حیوانوں کی طرح بایولوجی کی سطح پر جینے لگتا ہے۔ ''ایک چادر میلی سی'' میں اس بات کا اشارہ بھی ملتا ہے کہ انسان ارتقاء کی اس منزل میں داخل ہو گیا ہے جہاں فطری آدمی سماجی آدمی کے اندر ہی زندہ رہ سکتا ہے۔ گویا جہاں تک انسان کا تعلق ہے فطرت کی تخلیقی طاقتوں کا استعمال اور ان کا تحفظ بھی اب خالص فطرت کی سطح پر نہیں بلکہ سماج کی سطح پر ہی ممکن رہا ہے۔ سماج سے باہر ایک انسان محض بایولوجی کی سطح پر اپنی فطرت تک کی حفاظت نہیں کر سکتا اور پروَرژن کا شکار ہو کر بجیرو پیدا کرتا ہے۔

جس میں معصوم وحشی اور فطری آدمی کا حسن تک نہیں۔ آدمی فطرت کی تخلیق ہے لیکن جیتا ہے وہ انسانی سماج میں۔ اس ناول کے ذریعہ ہم یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ آدمی کی جبلی قوتوں کے سماجی اور تہذیبی روپ کیا ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ بیدی کو سماجی رسوم وروایات سے گہرا شغف رہا ہے۔ لیکن اس ناول میں بیدی نے ایک ایسی زندگی کا انتخاب کیا ہے جہاں لوگوں کی پوری طاقت روح وتن کا رشتہ برقرار رکھنے کی جد وجہد میں صرف ہو جاتی ہے پھر بھی رانو کا پریوار اور جس سماج کا یہ پریوار ایک انگ ہے، رسوم ورواجات، اخلاقی قدروں اور تہذیبی عناصر سے یکسر محروم نہیں ہے۔

افسانہ کا عنوان ہی اسے بیاہ کا افسانہ بناتا ہے اور بیاہ ایک سماجی ادارہ ہے — تہذیب کا تخلیقی عمل جو مرد اور عورت کو نئے قسم کے رشتے میں باندھتا ہے — ایک ایسا رشتہ جسے جنسی تعلق جنم تو دیتا ہے لیکن جو جنسی تعلق کی طاقت پر نہیں بلکہ سماجی دباؤ اور معاہدے کی طاقت پر ٹکتا ہے۔ بیاہ کا قائم کردہ یہ نیا رشتہ بایولوجیکل رشتہ سے اوپر ہے۔ شادی کے دائرے کے باہر مرد اور عورت جس طرح چاہیں ایک دوسرے کے ساتھ رہ سکتے ہیں۔ لیکن اس تعلق کو چونکہ سماج اور تہذیب کی مہر توثیق حاصل نہیں، اس لئے نوعیت کے اعتبار سے وہ ازدواجی تعلق سے مختلف ہے۔ چونکہ یہ رشتہ شادی کے معاہدے پر مبنی نہیں اس لئے صرف بایولوجی اس کا تحفظ کرنے سے قاصر ہے۔ اس لئے ادنیٰ سے ادنیٰ انسانی گروہ میں شادی کی رسم کسی نہ کسی روپ میں ملے گی۔

تمدن کو عام طور پر ایروز کا دشمن خیال کیا جاتا ہے اور اس تصور کا بانی بھی ایروز کا سب سے بڑا مفسر فرائڈ ہی ہے۔ لیکن آپ کو حیرت ہوگی جب آپ فرائڈ کی شہرۂ آفاق تصنیف ''تمدن اور اس کی بے اطمنانیاں'' میں یہ جملے پڑھیں گے۔

> ''تمدن تو ایک ایسا عمل ہے جو ایروز کی خدمت میں لگا ہوا ہے جس کا مقصود یہ ہے کہ ایک تنہا انسانی وجود کو دوسرے تنہا انسانی وجود سے جوڑے، پھر خاندانوں، نسلوں، لوگوں اور قوموں کو ایک عظیم وحدت یعنی وحدت انسانی میں منسلک کرے ——— انسانوں کے یہ اجتماع ایک دوسرے کے ساتھ LIBIDINAL رشتہ سے بندھے ہونے چاہئیں۔''

اس طرح فرائڈ انسانی کنبہ یا انسانی برادری کے اخلاقی تصورات میں ایروز کی جبلت کی روح پھونک کر اس کے تعمیری تصور میں تخلیقی تصور کا اضافہ کرتا ہے۔ حسن ونشاط کا یہی عنصر

معاشرے کو تہذیبی ڈائمنشن دیتا ہے اور تمدن کی میکانکی، مادہ پرستانہ اور خشک اخلاقی اور زاہدانہ ساخت میں جمالیاتی عناصر کے نفوذ سے ایک توازن پیدا کرتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں فن کی سطح پر مشاہدہ بصیرت میں بدلتا ہے اور ڈپٹی نذیر احمد کی اصغری اور اکبری کی جگہ رانو لیتی ہے۔ زندگی کے تمام آلام و مصائب کے باوصف صبر و تحمل، ایثار نفسی، بے لوثی، پیار، اپنائیت اور قبولیت، اور نسائیت کے جبلی تقاضوں نے رانو کی شخصیت کو ایسا ڈھالا ہے کہ وہ کسی بھی قسم کے FIXATION یا پرورژن کا شکار ہوئے بغیر زندگی کو بچانے، بنانے اور چلانے کا کام کرتی رہتی ہے۔ حالات تو رانو سے بہیمانہ سلوک کرتے ہیں۔ لیکن وہ بہائم کی طرح — زخمی جانور یا جال میں پھنسے ہوئے شکار کی طرح بے بسی کے غم اور کمزور کے غصہ کے اندرونی فشار سے اپنی ذات کو پاش پاش ہونے نہیں دیتی۔ رانو اپنے لیے کچھ نہیں مانگتی لیکن جب تک بطور ایک عورت کے اپنی جبلت کو بیدار نہیں کرتی وہ منگل کو اپنا بنا بھی نہیں سکتی۔ یعنی جنسی جبلت کی تسکین ذات کا خود غرضانہ عمل ہے۔ لیکن اسی عمل میں ذات سے غیر ذات کی طرف سفر کا عنصر بھی پنہاں ہے۔ اس سفر کا ثمر محبت ہے۔ اور محبت میں اپنائیت اور سکھ ہے۔ نفرت میں استرداد اور دکھ ہے۔

لیکن اس مرحلہ پر اس ناقابل حل بحث کا دروازہ کھل جاتا ہے کہ آیا جنس اور محبت ایک ہی چیز ہے۔ فرائڈ کے برعکس رائخ تو صاف کہتا ہے کہ جنس الگ چیز ہے اور محبت الگ چیز ہے۔ گو جنسی جبلت میں محبت کے پیدا ہونے کے امکانات زیادہ ہیں لیکن ضروری نہیں کہ جنسی تعلق محبت کے جذبہ ہی میں انجام پذیر ہو۔ جنسی تعلق تو رانو کا اپنے شوہر تلوکے کے ساتھ بھی تھا جس سے چار چار بچے پیدا ہوئے۔ اس کے باوجود دونوں کے درمیان نفرت کی دیوار بلند ہوتی گئی۔ منگل کے ساتھ رانو کی شادی زیادہ کامیاب رہی تو کیا اس کا سبب یہ تھا کہ جنسی اختلاط نے دونوں کے درمیان محبت کا جذبہ پیدا کرنے کا کرشمہ دکھایا۔

دراصل اس ناول میں بیدی نے محبت کے نرم و نازک جذبہ کو ایک محفوظ فنکارانہ فاصلہ پر رکھا ہے جو ان کی گہری انسانی بصیرت پر دال ہے۔ فرائڈ اور رائخ کے نظریاتی اختلافات کا کھڑاگ ناول میں پیدا ہی نہیں ہوتا۔ اس ناول میں بیدی کا سروکار نہایت سخت اور سنگین حالات میں زندگی کرنے والے لوگوں سے رہا ہے۔ ان میں انسانی تعلقات اپنی ابتدائی، بچی، ارضی، اور کھردری سطح پر، لاگ اور لگاؤ، محبت اور نفرت، کے شدید جبلی ہیجانات کے ساتھ نظر آتے ہیں۔

محبت کا نرم و نازک پودا اس سنگلاخ زمین میں بہت مشکل سے نمو پاتا ہے۔ "ایک چادر میلی سی" محبت کی الجھنوں کی نہیں، زندگی کے بکھیڑوں کی کہانی ہے جن میں سب سے بڑا بکھیڑا عورت اور مرد کا تعلق ہے جو نہ خالص جنس ہے نہ خالص محبت بلکہ دونوں کے بیچ اس دھندلی فضا میں حرکت کرتا ہے جہاں عورت اور مرد ایک دوسرے کو سمجھتے بھی ہیں اور نہیں بھی سمجھتے۔ جہاں دونوں بدن سے ماورا، روح کی زبان سننا چاہتے ہیں لیکن روح جو کچھ کہتی ہے بدن کی زبان ہی سے کہتی ہے جسے وہ عالم سرشاری میں سنتے تو ہیں لیکن سمجھتے نہیں۔

اس ناول کی دنیا میں لوگ جبلی سطحوں پر زیادہ جیتے ہیں اور ان کے جذبات میں شائستگی نہیں، شکار کے کچے گوشت کی حرارت اور خون کی لالی ہے۔ قتل ہے، زنا بالجبر ہے۔ تشدد اور جرائم ہیں۔ سستے شراب کے نشہ میں وحشت تلوکے کی بے دردانہ مار پیٹ کے بعد رانو سے اندھا اختلاط ہے۔ خوف اور دہشت ہے جس کے سایہ میں بچے سہمے ہوئے ہیں۔ منگل اور سلامتے کی جنسی تفریح ہے۔ ٹونے ٹوٹکے ہیں جو مردوں کو قابو میں رکھنے کے لئے عورتیں آزماتی ہیں۔ عورتوں کی باہمی چہلوں میں فحش مذاق ہے۔ اس پوری جنسی انارکی کو جو چیز قابو میں رکھے ہوئے ہے وہ شادی ہے۔ شادی یہاں بے سہارا عورت کا واحد سہارا، اور غیر محفوظ اور پرخطر دنیا میں غریب عورت کا واحد تحفظ ہے۔ اسی لئے ناول میں رومانی محبت کا موتف کسی جگہ نہیں، بس شادیاں ہی شادیاں ہیں۔ اچھی اور بری، رضامندی سے، میلی چادر کے تلے اور منڈپ کے تلے، مار پیٹ کے ساتھ اور گیت اور رقص کے ساتھ معاشی مجبوریوں کے تحت اور نفسیاتی رکاوٹوں کے ساتھ۔ ان شادیوں میں خدا کی بنائی جوڑی کا حسن بھی نہیں اور شادی کا رومان بھی نہیں۔ رانو اور تلوکے کے بیچ دلدر دکھ اور ہوس رانی کی خلیج ہے۔ رانو اور منگل کے بیچ ازدواج الحرمین کی نفسیاتی خندقیں ہیں۔ رانو کی بیٹی بڑی اور تلوکے کے قاتل لڑکے کے بیچ قتل کا پہاڑ ہے۔ لیکن رشتے بندھتے ہیں۔ بنتے اور بگڑتے اور سنورتے ہیں۔ رومانی محبت کی یہاں گنجائش نہیں کیونکہ رومانی محبت فاصلوں اور رکاوٹوں پر پلتی ہے اور یہاں کوشش فاصلوں کو پاٹنے اور رکاوٹوں کو دور کرنے کی ہے۔

ڈبلیو بی ایس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ آدمی سچائی کی تجسیم ہوتا ہے گو وہ اسے جان نہیں سکتا۔ رانو نہیں جانتی کہ فطرت کی کون سی تخلیقی قوتیں اس میں مجسم ہوگئی ہیں اور وہ ان قوتوں سے کیا کام لے رہی ہے۔ ہر انسان کی طرح قدرت کے سربستہ راز رانو کی فہم سے بھی بالاتر

ہیں۔ بھلا وہ اپنے دکھ اور اپنی مجبوریاں تلوکے جیسے اجڈ آدمی کو کیسے سمجھا سکتی۔ لیکن رانو کا پورا وجود اس کی ذات اور اس کی روح کے خلاف کئے جانے والے جرائم اور تشدد کے خلاف احتجاج کرتا ہے۔ وجودی سطح پر آدمی کی جنگ ان طاقتوں کے خلاف ہوتی ہے۔ جو اس کے ایک مجسم ہے پورے وجود کو محض ایک شئے میں بدل دینا چاہتی ہیں۔ تلوکے کے لئے رانو محض ایک جنسی آلہ ہے۔ شئے اور وجود میں فرق یہ ہے کہ وجود اپنا کام خود کرتا ہے جب کہ شئے سے کام لیا جاتا ہے۔ کام بالآخر استحصال کی صورت اختیار کرتا ہے اور شئے کو بے دردی سے استعمال کرنے کے بعد اسے پھینک دیا جاتا ہے کہ شئے کا بدل آسانی سے مل جاتا ہے۔ اسی لئے تو عورت کی موت پر مرد کا آنسو بہانا معیوب اور مضحکہ خیز سمجھا جاتا ہے۔ عورت کا کیا ہے ایک مرگئی تو دوسری مل جائے گی۔

شئے کے برعکس وجود کا اصرار اپنی فردیت پر ہوتا ہے۔ وہ کہتا ہے میں میں ہوں اور میرا کوئی بدل نہیں۔ وہ جو استعمال اور استحصال کرتے ہیں نہیں چاہتے کہ وہ جو ان کے لئے شئے ہے وجود کی زبان بولے۔ عورت کے بے زبان جانور ہونے کا خیال اسی رویہ کا نتیجہ ہے۔ لیکن عورت کہتی ہے میں محض ایک ذریعہ ایک آلہ ایک شئے نہیں ہوں۔ ایک زندہ وجود ہوں۔ میرے بھی کچھ مطالبے ہیں۔ جذباتی ضرورتیں ہیں صبر و برداشت کی حدیں ہیں۔ بطور انسان کے میں جینے کا اپنا حق مانگتی ہوں۔

حقوق کے مطالبے کے ساتھ ہی اخلاقی قدروں کا اثبات لازم آتا ہے جن کا ظالم انکار کرتا ہے لیکن مظلوم کا ان پر اصرار ہوتا ہے کہ ایک انسان ہونے کے ناتے اس کے کچھ انسانی سماجی اور اخلاقی تقاضے ہوتے ہیں جو پورے نہ ہوں تو اس میں اور حیوانوں میں کوئی فرق نہ رہے۔ ظالم چاہتا بھی یہی ہے کہ فرق نہ رہے تا کہ فرد کا استعمال بہائم کی طرح کیا جا سکے۔

منگل کے ساتھ شادی اور اسے جنسی طور پر اپنا بنا لینے کے بعد خارجی دنیا اور مادی وسائل میں کوئی بڑی تبدیلی نہیں آئی لیکن رانو خوش ہے۔ اب وہ ایک شئے سے ایک وجود میں بدل گئی ہے۔ اس کا سوکھتا بدن پھر سے سرسبز و شاداب ہو گیا ہے کیونکہ اب وہ جنسی تسکین کا ایک آلہ نہیں بلکہ سرچشمہ ہے جس سے لگاؤ اور اپنائیت کی نازک لہریں پیدا ہوتی ہیں جو وجود کے ٹھہرے پانی کو بہاؤ عطا کرتی ہیں۔ چٹنوں اور جگنو کی مکروہ بھنبھناہٹ کی بجائے پرنشاط رنگین تتلیاں کناروں کی سوکھی گھاس پر رقص کرنے لگتی ہیں۔ یہی زندگی کا تخلیقی عمل ہے۔ کوئی چیز بدلی نہیں لیکن

چیزوں کے اندر قوت نمو بیدار ہوئی ہے۔ کائی چھٹ گئی ہے اور سورج کی کرنیں سطح آب پر جھلملانے لگی ہیں۔ خزاں بہار میں بدل گئی ہے۔ اندرونی موسم کی یہ تبدیلی اس امر کا اشارہ ہے کہ انسان کے اندر کچھ ایسی طاقتیں کارفرما ہیں جو منجمد ہو جائیں تو ٹھہراؤ اور سڑاند پیدا ہوتی ہے اور حرکت پذیر رہیں تو حسن ونشاط کا سرچشمہ بنتی ہیں۔ یہ طاقتیں اپنا کام کرتی رہتی ہیں اس کا دارومدار جتنا خارجی حالات پر ہے اتنا ہی فرد کی شخصیت اور کردار پر ہے۔

بیدی انسانی عمل کے محرکات کا سراغ عمل کے حقیقی سرچشمے یعنی فطرت انسانی میں لگاتے ہیں۔ وہ انسان کے سماجی، جذباتی اور جبلی عمل کو الگ الگ بھی دیکھتے ہیں اور ایک ساتھ بھی۔ وہ جانتے ہیں کہ آدمی کو محض جبلت کی سطح پر پرکھا نہیں جا سکتا۔ جبلت بہت سے ذیلی جذبات کو جنم دیتی ہے جس سے مثلاً عورت کا مرد کی طرف جذباتی رویہ اسے طاقتور، حفاظت کرنے والا، محبت کرنے والا، گرفت میں آ کر نکل جانے والا، خود پسند، مغرور، مردانہ ان کا مجسمہ، بھولے ناتھ، کدحب، دیو، سادہ لوح، بڑا بچہ، اپنا مرد، اپنا گھر والا، اللہ میاں کی گائے وغیرہ وغیرہ سمجھنے کا ہوتا ہے۔ مرد کی طرف عورت کے ایسے انگنت جذباتی رویے جن کی جھلکیاں بیدی کے افسانوں میں ملتی ہیں محض جبلت کی زائیدہ نہیں ہیں۔ وہ نتیجہ ہیں فطری انسان اور سماجی انسان کی باہمی کشمکش اور لین دین کا، انسانی سطح پر انسان نے بہت سے جذبات اور احساسات ایسے پیدا کئے ہیں جو بایولوجی کی سطح پر نظر نہیں آتے اور یہی چیز اسے حیوانوں سے ممتاز کرتی ہے۔ اسی لئے بیدی نہیں چاہتے کہ محبت کے جذبہ کو اتنا حاوی کر دیں کہ دوسرے جذبات کے رنگ ماند پڑ جائیں۔ محبت کا جذبہ غاصب ہے۔ وہ دوسرے جذبات کو کھا جاتا ہے۔

چنانچہ بیدی نے گہری نفسیاتی سوجھ بوجھ سے رانو اور منگل کے درمیان جذباتی اور نفسیاتی فاصلوں کو کم کیا ہے۔ جنسی تعلق کو بیدی نے کوئی ایسا کرشمہ نہیں بتایا جو لازمی طور پر جذباتی فاصلوں کو کم کرتا ہے اور جذبۂ محبت پیدا کرتا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو ہر شادی کامیاب ہوتی اور رانو اور تلوکے کے بیچ بھی محبت پیدا ہو جاتی۔ البتہ بیدی کو اس بات کا بھی احساس ہے کہ عورت اور مرد کو ایک دوسرے کے قریب لانے اور دونوں کے درمیان محبت کا رشتہ قائم کرنے میں جنسی تعلق سے زیادہ طاقتور حربہ انسان کے پاس کوئی نہیں۔ بیدی جنسی قربت کو جذباتی لگاؤ میں بدلتے ہیں جو آہستہ آہستہ ازدواجی محبت میں ڈھل جاتا ہے۔ ازدواجی محبت میں رومانی محبت کی شوریدہ سری نہیں

ہوتی کیونکہ ازدواج بہرحال گھر قائم کرنے اور سنسار چلانے کا نام ہے جو جمالیاتی سے مختلف دوسری نوعیت کا حامل ہے۔ اس طرح بیدی نہ فرائڈ کی تردید کرتے ہیں نہ لارنس کی نہ روحانی محبت کا انکار کرتے ہیں نہ شادی پر اصرار۔ وہ لارنس کی طرح محبت کو جنس سے الگ چیز سمجھتے ہیں لیکن فرائڈ کی طرح محسوس کرتے ہیں کہ انسانی جوڑے میں محبت کے پیدا ہونے کے امکانات جنس کی جذبے میں سب سے زیادہ ہیں۔ وہ محبت کو ازدواج کا جزو بناتے ہیں اور ازدواج کا اپنا رومان پیدا کرتے ہیں۔ اس طرح بیدی کے یہاں بیوی کی سوشیولوجی میں مدغم ہو جاتی ہے۔ اس کی مثال کے لئے ذیل کا اقتباس دیکھئے جس میں رانو سسرال سے متعلق سوچتی ہے۔ اس سوچ میں تہذیبی روپ انسانی سائیکی کا ایسا جزو بن گئے ہیں کہ لگتا ہے جنس کی نفسیاتی تسکین گھر کے بنائے ہوئے ازدواجی پیرایوں میں ہی ممکن ہے کہ صرف اسی صورت میں جبلت کا انسانی روپ برقرار رہ سکتا ہے۔

"سسرال نام ہوتا ہے سات پردوں میں نئی نئی آنے والی دلہن کا۔ اس کے سواگت کے لئے گھر کی چوکھٹ پر سرسوں کی تیل گرانے کا۔ پیچھے پاجوں آگے نظروں کے جھکنے کا — ساس کے پاؤں کا، سسر کے مبارک کا —— اور پھر رات موتیا کرنے کے پھولوں کا، دیے کی روشنی میں سمٹنے یا کھل جانے کا — ایک بہیمیت کے ساتھ ساتھ ایک اتھاہ مادریت کا — لیکن تلوکا جہاں اسے ہر روز دلتا، روندتا لے جاتا تھا، وہ تو سسرال نہ تھی جس میں ہر لڑکی شادی کے بعد جانا چاہتی ہے، ہر عورت بیاہ کے برسوں بعد بھی جانا چاہتی ہے"

یہاں ایروز کا حیوانی روپ بہیمیت کی شکل میں، انسانی روپ مادریت کی شکل میں۔ اور سماجی روپ، رسوم و رواجات کی شکل میں ہے۔ موتیا اور کرنے کے پھول، دیے کی روشنی میں سمٹنے اور کھل جانے کے بیان میں ایروز کا انسانی اور تہذیبی روپ ہے جب کہ جسم کے دلنے اور روندنے میں جنس کی بہیمیت ہے۔ یہاں بدن کا وہ احترام اور بدن کے حسن کی وہ رومانیت نہیں جو رات کے اندھیرے، دیے کی روشنی، اور پھولوں کی خوشبو کے بیچ سمٹنے اور کھل جانے کے عمل میں ہے۔ اس عمل کا تعلق عورت کی فطری شرم و حیا سے ہے اور حیا کا فرائڈین تجزیہ بتاتا ہے کہ وہ بھی کلچر کی تخلیق ہے۔ گویا انسان کے فطری عوامل بھی بایولوجی کی سطح پر تو حیاتیاتی اور جبلی رہتے ہیں لیکن

انسانی سطح پر تہذیب کا عطیہ بن جاتے ہیں۔ یہاں یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ رانو کا احتجاج تلوکے کے اس جنسی رویہ کے خلاف ہے جو بدن کو روندتا اور دلتا ہوا اپنی منزل پر پہنچتا ہے۔ رانو کو ذات کی بہیمیت کا خوف نہیں کہ جنسی جذبات تو اپنی فطرت میں حیوانی ہے ہی اور حیوانی تسکین ہی چاہتی ہے جو اسے ملنی چاہیے۔ اس لئے رانو مادریت کو بہیمیت کی قیمت پر خریدنا نہیں چاہتی بلکہ دونوں کا امتزاج چاہتی ہے۔

جنس کی نفسیات کے ساتھ ساتھ جنس کی اخلاقیات کے بہت سے دھارے ناول کی زمین کے نیچے بہتے نظر آتے ہیں۔ اس ناول میں بیدی جس طبقہ کی ترجمانی کر رہے ہیں اس میں اگر احساس کی لطافت نہیں تو کثافت بھی نہیں صرف ایک کرختگی ہے جو فطرتی ہے۔ کیونکہ یہاں قوت حیات کو سنگلاخ زمین میں اپنی جڑیں گاڑنی ہیں۔ یہ بداخلاق یا کم اخلاق سماج نہیں ہے گو ہر سماج کی طرح بداخلاق لوگ اس میں بھی پیدا ہوتے ہیں۔ لیکن اس سماج کی اخلاقیات چھوئی موئی کا پودا نہیں بلکہ سرد و گرم چشیدہ درخت کا ایسا تنا ہے جس پر کلہاڑیوں کے گھاؤ دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس طبقہ کے پاس اعلی طبقہ کی خوش اطواری کی وہ زریں نقاب نہیں جو بداخلاقی کی پردہ پوشی کرتی ہے۔ نہ ہی متوسط طبقہ کی وہ راست روشی کا ڈھونگ جو سماجی ایگو کی تسکین کی خاطر ایروز کو دبانے، کچلنے اور قتل کرنے کا کام کرتا ہے۔ متوسط طبقہ سماجی منزلت، خاندانی وجاہت، پارینہ رسوم کی پابندی، دھن کے لوبھ، جھوٹے دکھاوے اور کھوکھلے نام و نمود کی خاطر شادی کے مسئلہ کو الجھاتا اور مشکل تر بناتا رہتا ہے۔ اخلاقیات کی چوکھٹ پر ایروز کی آہوتی چڑھانے کا وہ اس قدر عادی ہو گیا ہے کہ آج بھی دختر کشی، جہیز کی خاطر عورت کو جلا دینا، کنواریوں کو بٹھا رکھنا، بیواؤں کو مرنے کے لئے تیرتھ دھاموں میں چھوڑ دینا، اس کا شعار ہو گیا ہے۔

''ایک چادر میلی سی'' میں چادر کی رسم فی نفسہ ایروز کے تحفظ کی ضامن ہے کیونکہ یہ بیوہ کو شوہر عطا کرتی ہے۔ لیکن اس رسم کے بھی اس نوع کے معاشروں میں کچھ اصول ہیں۔ بڑے بھائی کے لئے چھوٹے بھائی کی بیوی بیٹی اور بہو کے برابر ہے۔ اس لئے جائز نہیں۔ لیکن دیور کے لئے بھابھی جائز ہے۔ اس طرح INCEST یا ازدواج المحرم میں کا TABOO اس اصول کی بنا پر جنس کے تحفظ کا ضامن بنتا ہے۔ لیکن رانو نے تو منگل کو دودھ پلایا تھا۔ شاید پلایا نہیں لیکن منگل چونکہ رانو کے بچوں کو دودھ پیتا دیکھ کر مچل جاتا تھا تو وہ سمجھتی ہے کہ اس نے پلایا تھا۔ لیکن اڑوس

محلے کی عورتوں کی نظر میں دودھ پلانے کے اس اتفاقیہ امر کی کوئی اہمیت نہیں۔ اسی لئے وہ رانو کو ڈانٹ ڈپٹ کر شادی پر رضامند کر لیتی ہیں۔ حالانکہ محرمین کے ساتھ شادی کا TABOO ہمیشہ اور آج بھی بہت طاقتور رہا ہے۔ ان عورتوں کا رویہ درست ہے کیونکہ اتفاقیہ حادثوں کو خونی رشتوں پر مبنی ٹیبو زکی شکل دینا جنسی جبلت کے لئے غیر ضروری دیواریں کھڑی کرتا ہے۔ اب جو چند نفسیاتی رکاوٹیں ہیں وہ رانو اور منگل کے لئے انفرادی سطح پر ہیں اور انھیں بایولوجی کی طاقت دور کرتی ہے۔ اس طرح بیدی تصادم کے مرکز کو جبلت اور اخلاقیات کے دائرے سے نکال کر جبلت اور نفسیات کے دائرے میں لے جاتے ہیں کیونکہ ایک اتفاقیہ واقعہ کو سنگین اخلاقی اصول کا درجہ دینا ایگو کے ہاتھوں ایڈ کو کچلنا ہے۔ بیدی نے صورت حال ایسی پیدا کی ہے کہ رانو کی نظر میں جو گناہ ہے سماج کی نظر میں وہ گناہ نہیں۔ اور اسی لیے رانو کا احساس گناہ آہستہ آہستہ زائل ہو کر ایک نفسیاتی الجھن رہ جاتا ہے جس پر وہ اپنی قوت ارادی سے قابو پا لیتی ہے۔ رانو ضمیر کی آواز کو تھپک تھپک کر سلاتی نہیں بلکہ خوب دھیان دے کر سنتی ہے اور بالآخر محسوس کرتی ہے کہ اس کا واویلا اور شور شرابا بے جا ہے۔ ایروز کی طاقت کے ذریعہ رانو پہاڑ جیسے ٹیبو کو جو یہاں کمزور اخلاقی ضابطہ ہو کر رہ گئی ہے پھلانگ جاتی ہے جب کہ متوسط طبقہ جہیز کی لالچ اور خاندانی ساکھ اور برادری کی ناک اور جھوٹے منفی جذبات اور مردانہ پندار کی بلی پر بھری پری جوانیاں بھینٹ چڑھا دیتا ہے۔ متوسط طبقہ کی اخلاقیات کا سرچشمہ ایگو ہے۔ رانو کا LIBIDO ہے۔ اسی لئے اس کے جذباتی رویے زندگی کا اثبات کرتے ہیں جب کہ متوسط طبقہ کے رویوں میں زندگی کا انکار ہے۔

رانو اپنی زندگی کے تجربات کی بنیاد پر جانتی ہے کہ جو کچھ فطرت کی تخلیقی قوتوں کے خلاف ہے وہ حیات دشمن ہے۔ جہاں بدن کا احترام نہیں وہاں انسانی روح کی بے حرمتی ہے۔ یہ خیالات ان الفاظ میں رانو نہیں سوچتی کیونکہ اس کی فکر تجریدی اور دانشورانہ نہیں۔ اس کی منطق بدن کی منطق ہے اور اس کی سمجھ عورت کی زمینی سمجھ ہے۔ رانو کی ساس جنداں رانو کی بیٹی "بڑی" کا سودا پانچ سو روپیوں کے عوض کرواتی ہے۔ رانو کو خبر پڑتی ہے۔ تو وہ اس مرغی کی طرح جو اپنے بچوں کو بچانے کے لیے شکرے اور باز پر جھپٹ پڑتی ہے ایک ہنگامہ کھڑا کر دیتی ہے اور آخر "بڑی" فروخت ہونے سے بچ جاتی ہے۔ اس موقعہ پر رانو کی فکر کا انداز دیکھیے:۔

"میں تو صرف کچھ لے کر نہیں آئی تھی تو یہ ڈرو شا ہوئی۔ یہ تو

بک جائے گی اور وہ بات بات پر اس کی ہڈیاں توڑیں گے۔ نوچ نوچ
کھائیں گے۔ کہیں گے۔" تجھے ایسے ہی تو نہیں، خرید کر لائے ہیں۔
دام دیئے ہیں۔ ٹکوے کے زمانے میں بھی حرب تھا رانی کا۔ دیا تو نہیں
دیا۔ لیا تو کچھ نہیں۔ بیاہ کر لائے ہو۔ کھرید کے نہیں لائے۔ اور یہ بٹی
میری بک جائے گی۔"

رانو کی اس ٹوٹی پھوٹی سوچ میں عورت کے بدن اور روح کے خلاف آج تک ہوتے آئے اور کئے جانے والے امکانی جرائم کا کیسا دردناک احساس ہے۔ جسم کی خرید و فروخت کے خلاف سوچ یہاں جسم کے تجربات ہی سے پھوٹی ہے۔ بٹی کے بدن کی بے حرمتی بلکہ اذیت دہی کا ہولناک تصور جن اخلاقی قدروں کا اثبات کرتا ہے، وہ قدریں مظلوم کا آخری سہارا ہیں کیونکہ قدروں کی تخلیق یہاں مظلوم کے بدن پر لگے ہوئے زخموں کی زبان سے ہو رہی ہے۔ "بیاہ کر لائے ہو کھرید کر تو نہیں لائے" یہاں رانو کو بیاہ کی اخلاقی بنیاد پر کتنا اعتماد ہے۔ خرید کر لائی ہوئی چیز، چاہے وہ انسان ہی بصورت غلام کے یا باندی یا عورت کے ہو شئے ہی ہوتی ہے اور شئے کے ساتھ انسانی سلوک لازم نہیں ہے۔ لیکن بیاہ میں عورت عورت ہوتی ہے۔ دلہن اور گرہستن ہوتی ہے اور اس کا عکس ہم سسرال کے تعلق سے رانو کے خیالات میں دیکھ چکے ہیں۔ آپ دیکھیں گے کہ ایروزا اپنے تحفظ کیلئے تمدنی سطح پر کیسے اخلاقی اور معاشرتی حصار تعمیر کر رہی ہے۔ وہ فرسودہ اخلاقی جکڑبندیوں کو توڑتی بھی ہے اور نئے ضابطے تشکیل بھی کرتی ہے اور تخریب و تعمیر کا یہی عمل جنسی اخلاقیات کو جدلیاتی بناتا ہے۔

حیوانوں کے پاس اخلاق نہیں ہوتے کیونکہ ان کے جنسی رویوں کی نگہداشت خود فطرت کرتی ہے۔ وہ ایک مخصوص موسم میں جفت کرتے ہیں اور مادہ کے گربھ وتی ہوتے ہی نر اس سے علیحدہ ہو جاتا ہے۔ انسان کے لئے ہر موسم پیار کا موسم ہے۔ وہ مخلوقات میں سب سے زیادہ جنس زدہ جانور ہے۔ مسلسل جنسی سرگرمی کے ذریعہ عورت نے مرد کو شکار سے گھر اور دفتر سے گھر لوٹنے پر راغب کیا ہے۔ ازدواج مسلسل جنسی سرگرمی کا وہ پروانہ ہے جو خود سماج افراد معاشرہ کو بہ رضا و رغبت عطا کرتا ہے۔ آرنلڈ بینیٹ کے اس طنزیہ فقرے پر کہ شادی کا سب سے ہولناک پہلو اس کی روزمرہ کی یکسانیت ہے۔ تبصرہ کرتے ہوئے ورجینیا ولف نے کہا تھا کہ ویسے یکسانیت سے تو زندگی میں بھی

مفر نہیں لیکن کم از کم شادی میں چار پانچ یکساں دنوں کے بعد ایک دن شدید ہیجانات سے لبریز بھی آتا ہے۔ زندگی اپنے دوسرے شعبوں میں ہیجان انگیزی کا ایسا اہتمام نہیں کر سکتی ہے۔

لیکن انسان کی یہی جنس زندگی جو کنبہ کی بنیاد ہے کنبہ کے لئے خطرہ بھی ہے۔ "ایک چادر میلی سی" میں جنسی جرائم کے تاریک سائے خود رانو کے گھر تک آ پہنچتے ہیں۔ تلوکا اسی جرم میں قتل ہوتا ہے۔ بوجہ زوج الحرمین کا خوف اور احساس گناہ سہی، لیکن منگل کو سلامتے کی طرف آوارگی پر مائل کرتا ہے۔ گھر سے باہر کی دنیا رانو کے لئے جرائم، تشدد، گناہ، اور ہوس رانی کی دنیا ہے۔ اپنے پریوار کو، اپنی بیٹی اور بچوں کو اس دنیا کی چیرہ دستیوں سے، جسم کی خرید و فروخت سے، اس کے ناجائز استعمال اور استحصال سے بچانے کے لئے بایاوتی کے پاس کوئی انتظام نہیں کہ اس سطح پر تو جانوروں کے نوزائیدہ دوسرے شکاری جانوروں کا نوالہ بنتے ہیں۔ اسی لئے رانو ہر ماں کی طرح بیٹی کے بیاہ کے لئے فکر مند رہتی ہے۔ بیاہ عورت کے لئے قید و بند سہی، پاؤں کی زنجیر سہی، لیکن اس کی سلامتی اسی زنجیر میں ہے۔ رانو کو تلوکے کے ساتھ اپنے خراب جیون کے باوصف اس بات کا یقین ہے۔

"بڑی" جوان ہو کر خوبصورت نکل آئی ہے۔ رانو اُسے پھٹے پرانے کپڑے پہناتی ہے اور بال بنانے کی بجائے بکھیر دیتی ہے۔ تاکہ گاؤں کے آوارہ لڑکوں کی نظر اس پر نہ پڑیں۔ ایوز یہاں ماں کے روپ میں بڑی کا تحفظ کرتی ہے۔ ماں جسم کی ذرہ بنا اور اذیت نہیں خوش حالی اور آسودگی چاہتی ہے۔ کنوار پن اور عصمت کی حفاظت کا اخلاقی رویہ، جو جدید کھلے معاشرے میں اپنی قدر کھو چکا ہے، رانو کے طبقہ کی عورتوں کے لئے ایک حیاتیاتی ضرورت بن گیا ہے۔ اپنے جسم کا وقار اور قدر کھو کر عورت اس طبقہ میں اپنے جینے کی قدر بھی کھو دیتی ہے۔

"ایک چادر میلی سی" میں بیدی نے جس انسانی آبادی کو پیش کیا ہے وہ سماجی اور معاشی طور پر اتنی گری ہوئی ہے کہ اس میں کوئی کلچر پنپ نہیں سکتا۔ لیکن اس آبادی کو جو چیز سنبھالے ہوئے ہے وہ کلچر ہی ہے۔ ہندوستانی کلچر کی روایت اتنی طاقتور ہے اور وہ اتنے قدیم زمانے سے اتنے دور دراز علاقوں میں پھیلا ہوا ہے کہ اپنی کمزور ترین اور قلیل ترین شکل میں بھی وہ ایک نہایت ہی پسماندہ انسانی گروہ کی زندگی کا طور اور طریقہ بن سکتا ہے۔

ایک نظر سے دیکھئے تو رانو کے پریوار اور پڑوس کے لوگوں کی گری پڑی زندگی ایک غیر مہذب اور غیر متمدن طبقہ کی نہایت کھردری خام زندگی معلوم ہوتی ہے۔ ہمارا پہلا تاثر یہی ہوتا

ہے کہ یہ لوگ کتنے غیر شائستہ اس گزرے اور نا سمجھ ہیں۔ لیکن جیسے جیسے ہم ان کی زندگی کی گہرائیوں میں اترتے جاتے ہیں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ ان کی سمجھ بہت گہری ہے۔ ان کے پاس رسوم و رواجات کا ایک ایسا ذخیرہ بھی ہے جو ان کی زندگی کو معنویت عطا کرتا ہے۔ ان کی اخلاقیات ان کے مذہبی معتقدات سے مستعار ہے۔ اور اچھے بڑے کا فرق کرتی ہے۔ اور زندہ رہنے کی ان کی جد وجہد میں ان کا ساتھ دیتی ہے۔ ان کے مذہبی تصورات تجریدی نہیں بلکہ ٹھوس ہیں۔ اور خشک عقائد کے بجائے ایسے اساطیر پر مشتمل ہیں جو اس بستی کے لوگوں کے لئے زندہ تجربات کا حکم رکھتے ہیں۔ کوٹلہ گاؤں میں ویشنو دیوی کا مندر اور دیوی سے منسوب اساطیر کا ذخیرہ اور دیوی کے تہواروں کی تمام رسوم اور اس کی ستوتی میں گائے گئے بھجنوں کا سرمایہ یہ سب ملکر گاؤں کی تہذیبی زندگی کو پرنور بناتے ہیں۔

بیدی اس تہذیبی رنگارنگی اور رانو کے گھر کی بے رنگی اور بے رونقی کو ایک تضاد کے طور پر پیش نہیں کرتے۔ رانو کی زندگی دکھوں کا ایسا انبار ہے کہ وہاں تک سنگار ہونے نہ ہونے سے بہ بظاہر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ حضور سنگھ کا گرنتھ صاحب کا جاپ ہو یا رانو کا دیوی پر اعتقاد ان سے اس پریوار کے نکبت و افلاس پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ لیکن ہم یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ انتہائی سنکٹ کے دنوں میں اگر حضور سنگھ اور رانو کو کوئی چیز سنبھالے ہوئے ہے تو ان کے کرداروں کی یہی نیکی تقویٰ و احترام بھاؤ نا ہے۔ غریب طبقہ کے لئے اس طرح مذہب ایک جذباتی سہارے کا کام کرتا ہے۔ بیدی کی کردار نگاری کا وصف یہ ہے کہ وہ پورے آدمی کو پیش کرتے ہیں اور جب افسانہ میں پورے آدمی کو پیش کیا جاتا ہے تو خدا کے ساتھ اس کا جو بھی تعلق رہا ہے اس کا بیان ناگزیر ہو جاتا ہے۔ چنانچہ مذہبی روایت کوٹلہ گاؤں کا اہم جزو وقتی ہے۔ اس طرح بیدی کا اسطوری اور علامتی اسلوب کسی خود آگاہ اسلوب پرست فنکار کی حنا بندی اور چمن آرائی نہیں بلکہ خود میلو کی مذہبی بھاؤ ناؤں اور اسطوری عقائد سے پھوٹی ہوئی نکہت کی طرح بیانیہ کی فضاؤں کا جزو ہے۔

بیدی کا امتیازی وصف یہ ہے (اور سوائے منٹو کے اس معاملے میں کوئی ان کا ہمسر نہیں) کہ وہ انسانوں کا مطالعہ سماجی علوم کے ماہر کی طرح نہیں کرتے۔ اس معاملے میں بیدی اور منٹو REDUCTIONIST نہیں ہیں۔ ان کے یہاں آدمی ایک سماجی، معاشی، مذہبی یا نفسیاتی اکائی نہیں ہے۔ سماجی اور نفسیاتی علوم کی روشنی میں ان کے کرداروں کا مطالعہ کیا جا سکتا

ہے۔ اور نہایت موثر طریقے پر پایا جا سکتا ہے۔ لیکن ایسے مطالعوں کے بعد بھی ان کے کرداروں میں بہت کچھ ایسا باقی رہتا ہے جس کی تفہیم ان علوم سے نہیں ہو پاتی۔ بیدی کا کمال یہ ہے کہ وہ جمالیات کی قیمت پر نفسیات کی تفہیم نہیں کرتے، نہ ہی حیاتیات کی قیمت پر روحانیات کا سودا کرتے ہیں۔ ان کے کردار کوئی پہلو دوسرے پہلو سے دباتا نہیں۔ افسانہ ایسے سوالات پیدا کرتا نہیں جن کا جواب خود افسانہ میں موجود نہ ہو۔ اس لئے کسی جگہ ادھورے پن یا غیر اطمینانی کا احساس نہیں ہوتا۔ یہ محسوس نہیں ہوتا کہ فلاں واقعہ یا فلاں کردار کے ساتھ پورا انصاف نہیں کیا گیا۔ "ایک چادر میلی سی" میں بیدی ایک بہت بڑی چیز حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ انہوں نے بیالوجی کو سائیکولوجی میں اور سائیکولوجی کو سوشیولوجی میں اور سوشیولوجی کو مابعد الطبیعات میں نہایت ہی ذہانت سے ضم کیا ہے۔ انسانی فطرت کے بنیادی میلانات اور اس کی ارتقائی منزلوں کا مکمل احاطہ کرنے میں ان کی ہنرمندی اپنی مثال آپ ہے۔

بیدی کے یہاں ارضیت سے ماورائیت، حقیقت نگاری سے غنائیت اور خارجیت سے مرکزیت تک اسلوبی اور معنوی تہہ داریوں کی مختلف پرتیں نظر آتی ہیں۔ سخت اور کھردرے الفاظ کے سنگ ریزوں کے درمیان غنائیت کے جھرنوں کی مترنم آواز سنائی دیتی ہے۔ ان کا لہجہ ترنگی اور فسوں گری بھی دراصل اس صاحب نظر کی دین ہے جو زندگی کو ایک رنگ میں نہیں ہزار رنگ میں دیکھتی ہے۔ دیوی ہے تو بھیروی بھی ہیں۔ جنس اگر تخلیق کا سرچشمہ ہے تو ہولناک جرائم کا منبع بھی۔ مذہب کا سہارا اور دلاسہ ہے تو ڈھونگ اور دورنگی بھی ہے۔ مردانہ پندار میں تحکم شعاری ہے تو پدرانہ سرپرستی بھی ہے۔ افسانہ نہ تو المیہ ہے نہ طربیہ، نہ رزم ہے نہ بزم، نہ سماجیاتی ہے نہ اسطوری، نہ نفسیاتی ہے نہ جنسیاتی، ان سب عناصر کا مجموعہ ہونے کے ساتھ ہی وہ ان کے SUM TOTAL سے کچھ زیادہ ہی ہے —— یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ افسانہ رقص کی گردش میں اختتام پذیر ہوتا ہے ...... ایک ایسا رقص جو زمینی بھی ہے اور آسمانی بھی —— جس میں جنس کی چھینا جھپٹی بھی ہے اور روحانی بے خودی اور سرشاری بھی۔ مٹی کی مورتوں نے افسانہ میں جو سوانگ رچا تھا، کلاکار کی کلپنا کی رنگ بھومی پر جو ناٹک کھیلا تھا، اس کا انت ایک ایسے رقص میں ہی ہونا چاہیے تھا جو کائنات کی گردشوں کا آہنگ لئے ہوئے ہو —— جرم و سزا، پاپ اور پنیہ، اپرادھ اور پرائشچت، رد و قبول، رشتوں اور ناتوں، سب سے ماوراء —— برہمانڈ

کی ازلی پرکرما ـــــــــ

"ناچتی ہوئی عورتوں کی نگاہوں میں دنیا ایک وسیع و عریض دائرہ بن گئی جس کے بیچ مرد عورتیں ، بچے ، بوڑھے صرف خاکے تھے ـــــــ پھر وہ بھی رنگ کے بڑے بڑے چھینٹوں اور دھبوں میں بدل گئے ـــــــ اور آخر ایک ہی رنگ رہ گیا ـــــــ سورج کی کرنوں کا رنگ جس میں سب ہی رنگ چھپے رہتے ہیں ۔ اور الگ الگ پہچانے جانے کے لئے انسان کی دماغی منشور کے محتاج و منتظر ۔

بیدی پورے افسانے میں اپنے دماغی منشور کے ذریعہ ان رنگوں کو الگ الگ کرتے ہیں ۔ انھیں نیکی اور بدی کے منطقوں میں حرکت کرتا دیکھتے ہیں ۔ انھیں انسانی قوانین کے مطابق جزا و سزا کا مستوجب ٹھہراتے ہیں ۔ بیدی انسانی ڈرامہ کو اس کے تمام اخلاقی نفسیاتی دھاروں کے مطابق کھیلنے کے گر جانتے ہیں ۔ لیکن جس تماشے کے وہ تماشائی ہیں وہ انسانی جبلتوں کی عنصری طاقتوں کا ہولناک اور ہوشربا کھیل ہے ۔ ایک ہی جبلت یہاں خالق بھی ہے اور قاتل بھی ۔ تشدد کا سرچشمہ بھی ہے اور پیار کا بھی ، بہیمیت کا بھی اور مادریت کا بھی ۔ اپنے علم و دانش کی روشنی میں بیدی جتنا سمجھ سکتے ہیں سمجھتے ہیں ، لیکن ایک وقت وہ آتا ہے جب انسان اور انسانی تماشہ گہرا ، تاریک اور پر اسرار بن جاتا ہے ۔ اس وقت اندھا حضور سنگھ چیخ اٹھتا ہے ۔ "بیٹا یہ سب کیا ہو رہا ہے ، کیوں ہو رہا ہے ، اسے تو نہیں جانتی ، نہ میں جانتا ہوں ، نہ یہ لوگ جانتے ہیں ـــ تو اسے سمجھنے کی کوشش بھی مت کر ـــ ایک چپ ـــــــ یہاں تو دم مارنے کی جگہ نہیں ۔"

❖❖